Frontière·s

Revue d'Archéologie, Histoire & Histoire de l'Art

Juin 2020

N° 2. *Imaginer la frontière*

BY NC SA

Frontière·s

Revue d'archéologie, histoire et histoire de l'art

Publiée avec le soutien de
la Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux
dans le cadre de la pépinière de revue Prairial

N° 2

Imaginer la frontière

dir. Fabien BIÈVRE-PERRIN et Vincent CHOLLIER

CC BY NC SA

LYON
JUIN 2020

Frontière·s
Maison de l'Orient et de la Méditerranée
5/7 rue Raulin
69365 LYON CEDEX 07

ISSN 2534-7535

frontiere-s@mom.fr

Pour soumettre un article et consulter l'appel en cours :
www.frontiere-s.mom.fr
https://publications-prairial.fr/frontiere-s

Directrice des publications
Françoise LE MORT, directrice de la MOM

Rédacteurs en chef
Fabien BIÈVRE-PERRIN (Centre Jean Bérard)
Vincent CHOLLIER (HiSoMA)
Gaëlle PERROT (HiSoMA)

Comité de rédaction
Loubna AYEB (Archéorient)
Mathilde DURIEZ (ArAr)
Cécile MOULIN (HiSoMA, ArAr)

Secrétaire de rédaction
Vincent CHOLLIER (HiSoMA)

Direction du numéro
Fabien BIÈVRE-PERRIN (Centre Jean Bérard) et Vincent CHOLLIER (HiSoMA)

Auteurs
Eléonore MONTBEL (Aix-Marseille Université, IRAA USR 3155)
Giovanni POLIZZI (Aix-Marseille Université, Centre Camille Jullian UMR 7299) et Samuel ROMEO (Università degli Studi di Palermo)
Benjamin Eldon STEVENS (Trinity University)
Vanessa RODRIGUES (ITEM - Identités, Territoires, Expressions, Mobilités EA 3002)

Photo de couverture :
Skyphos dit « *Skyphos* aux centaures », Berthouville, v. 50 apr. J. C. Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. 56.6.
Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cup_centaurs_Berthouville_CdM_n2.jpg
(Marie-Lan Nguyen, CC BY 2.5)

Sommaire du numéro

La centauresse, un exemple de remise en question de la frontière du genre à l'époque impériale
Eléonore Montbel **5**

Entre destructions et reconstructions, le patrimoine sicilien pendant et après la Seconde Guerre mondiale
Le cas de Solonte
Giovanni Polizzi et Samuel Romeo **17**

Réflexions critiques autour des frontières de la péninsule Ibérique au premier âge du Fer
Vanessa Rodrigues **31**

"Not the Lover's Choice, but the Poet's": Classical Receptions in Portrait of a Lady on Fire
Portrait de la jeune fille en feu, dir. Céline Sciamma, 2019
Benjamin Eldon Stevens **45**

Les frontières de l'*Africa* : entretien avec Stéphanie Guédon
Stéphanie Guédon, Vincent Chollier et Gaëlle Perrot **59**

Compte-rendu
Agut-Labordère D. et Redon B. (éd.), *Les vaisseaux du désert et des steppes*
Nicolas Morand **65**

CC BY NC SA

CC BY NC SA

La centauresse, un exemple de remise en question de la frontière du genre à l'époque impériale

DOI : 10.35562/frontieres.233

Eléonore Montbel

Doctorante contractuelle, Aix-Marseille Université, CNRS, IRAA, Aix-en-Provence, France

L'existence de types sexuels (mâle, femelle) chez une espèce suscite une frontière biologique commune à toute espèce vivante qui connaît une reproduction sexuée. Or lorsqu'il s'agit d'êtres mythiques ce système n'a pas de nécessité : dans l'imaginaire grec ancien il existe des groupes uniquement masculins ou féminins, tels que les sirènes, les satyres ou les centaures. Ces derniers, dans la Grèce archaïque et classique, sont uniquement des mâles et ont un caractère agressif et bestial, surtout envers les femmes. Pourtant la frontière du genre est un jour franchie et des parèdres voient le jour, parfois même accompagnées des petits centaures, témoignant d'une génération. Ces déclinaisons au féminin des centaures sont attestées dans la figuration à partir du Ier siècle av. J.C., surtout en contextes domestique et funéraire. Elles apparaissent ainsi en « supplément » de leurs homologues masculins : elles sont plus tardives, sont représentées en nombre bien inférieur, et sont quasi absentes de la littérature – contrairement à eux. Il est question dans cet article de comprendre, à partir de la documentation antique figurée et écrite, pourquoi les centauresses sont absentes du monde grec et pourquoi a-t-on ressenti le besoin, au Ier siècle av. J.C., de dépasser l'imaginaire établi et de créer une contrepartie de l'autre sexe.

Mots-clés : Antiquité, religion gréco-romaine, polythéisme, genre, mythologie, iconographie, être mythique, centaure, centauresse

The existence of sexual types (male, female) in a species creates a biological boundary common to any living species undergoing sexual reproduction. However, when it comes to mythical beings, this system has no necessity: in archaic and classic Greek imagination there are only male or female groups, such as sirens, satyrs or centaurs. However, the frontier of the genre is one day crossed and feminine counterpart are born, sometimes even accompanied by little centaurs, allowing a generation. These feminine variations of centaurs are attested in the figuration from the 1st c. BC, especially in domestic and funerary contexts. They thus appear as a "supplement" to their male counterparts : they appear later, are represented in much smaller numbers and are almost absent in literature – unlike them. This article aims to understand, from ancient figurative and written documentation, why centauresses are absent in the Greek world and why it was felt necessary in the 1st c. BC to go beyond the established imaginary and create a counterpart of the other sex.

Keywords: Antiquity, Greco-Roman religion, polytheism, gender, mythology, iconography, mythical being, centaur, centauress

L'Antiquité gréco-romaine a fourni de nombreux groupes de personnages fabuleux d'un seul sexe, comme les sirènes, les sphinx[1], les satyres, les centaures. Ces espèces mythiques, à mi-chemin entre le réel et l'irréel, paraissent se borner à cette frontière du genre qu'elles ne dépassent, pour certaines, jamais. Êtres hybrides pouvant être appelés *mixanthrôpoi*[2], ils se situent à la frontière de l'animal et de l'humain, limite retranscrite dans la figuration par un assemblage empruntant à plusieurs espèces. À l'époque archaïque et jusqu'au

1 Jusqu'au VIe siècle av. J.-C. uniquement, les sphinx sont parfois représentées avec une barbe : Tsiafakis 2003, p. 75, p. 80.

2 Le terme *mixanthrôpos* apparaît au IVe siècle et désigne des créatures issues d'un mélange entre l'homme et une autre espèce, se référer à Aston 2011.

Figure 1. Métope sud (nº 30) du Parthénon, 447-438 av. J.-C.
Londres, British Museum, inv. 1816,0610.14. Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:South_metope_30_Parthenon_BM.jpg (Marie-Lan Nguyen, domaine public)

vᵉ siècle av. J.C., la partie animale des centaures (exprimée par la violence) prend le dessus, notamment à travers la centauromachie[3]. Mais la porosité de la frontière humain/animal permit, au même moment, que des centaures plus humains voient le jour, tels que Pholos ou Chiron, à qui l'éducation de jeunes hommes sera confiée. C'est peutêtre à cause de ce caractère humain déjà présent que les centaures ont été l'un des rares hybrides dotés de parèdres, de manière ponctuelle au vᵉ siècle av. J.C., plus nettement durant l'époque impériale. La *Famille de centaures* de Zeuxis (tableau décrit par Lucien au IIᵉ siècle apr. J.-C.) est le plus ancien exemple connu d'une famille de centaures, incluant une femelle et une progéniture. Par l'originalité de son sujet, cette œuvre témoigne de la variabilité des mythes grecs, dont les poètes qui les transmettent ne sauraient répondre à un dogme et ainsi restreindre leur activité fondamentalement créatrice[4]. C'est ce dont témoigne également Ovide, au Iᵉʳ siècle apr. J.C., lorsqu'il introduit le couple de centaures Cyllare et Hylonomé dans la centauromachie thessalienne[5].

Sont présentés ici les résultats d'un travail effectué dans le cadre d'un mémoire de master, qui consistait en un recensement et une étude des attestations textuelles et figurées de centauresses dans l'Antiquité gréco-romaine. Au total, une soixantaine de représentations ont été relevées dans le monde grec et en Italie, parmi lesquelles seulement une dizaine datent des époques classique et hellénistique. Il est question dans cet article de comprendre comment le personnage de la centauresse, discret dans le monde grec, participe à partir de la fin de la République et à l'époque impériale à l'évolution de la figure mythique du centaure, passant de monstre stérile à hybride dompté, voire humanisé.

Discrétion de la centauresse dans le monde grec

Le centaure grec

Les premières images de centaures dans le monde grec apparaissent à l'époque archaïque et sont d'emblée empreintes d'un caractère violent et belliqueux. Impuissants face à la *mania* que déclenchent chez eux le vin et l'*éros*, ils constituent un ennemi idéal dans les récits héroïques, particulièrement pour Héraclès qui les combat à deux reprises : une première fois lorsque le héros et le centaure Pholos partagent du vin, ce qui fait tomber la troupe dans une folie incontrôlable[6] ; une seconde fois lorsque Nessos, faisant mine d'aider Déjanire à traverser l'Événos, tente de la violer[7]. Ces récits montrent que le rapport des centaures aux femmes est agressif. Ce constat est corroboré par un autre mythe célèbre, celui du combat contre les Lapithes, dont l'élément déclencheur est la tentative d'agression d'un centaure contre Hippodamie, la mariée[8]. Ces légendes définissent les centaures dans l'imaginaire grec archaïque et classique, les faisant apparaître comme des êtres agressifs et sauvages. Au VIᵉ siècle et plus encore à partir du vᵉ siècle à cause des Guerres médiques,

3 Padgett 2003.
4 Calame 2015, p. 78-79.
5 *Métamorphoses* XII, 393-428 ; Vial 2012, p. 68.
6 Apollodore, *Bibliothèque* II, 5, 4 ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* IV, 12.
7 Hygin, *Fables* XXXIII ; Ovide, *Métamorphoses* IX, 101-133.
8 Entre autres : Homère, *Iliade* I, 268 et II, 743, *Odyssée* XXI, 295 et suiv. ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* IV, 70, 1 ; Hygin, *Fables* XXXIII ; Ovide, *Métamorphoses* XII.

les centauromachies connaissent un vif succès dans les représentations figurées, notamment sur la céramique grecque puis dans le décor de bâtiments publics[9]. À cette époque, les ennemis mythiques mis en scène dans ces représentations figurées signifient, de manière métaphorique, la supériorité des Grecs sur les peuples barbares, en particulier les Perses. C'est ce qu'illustre le décor architectural du Parthénon à Athènes (fig. 1), où la centauromachie thessalienne (métopes sud), la gigantomachie (métopes est) et l'amazonomachie (métopes ouest) symbolisent la victoire d'Athènes sur la barbarie, incarnée ici par plusieurs évocations des forces du chaos. Plus généralement, les centaures sont aussi présents dans la décoration des temples postérieurs aux Guerres médiques, où ils incarnent l'Autre incivilisé[10].

L'absence de parèdre chez les centaures s'explique, car la légende ne leur en a jamais fourni. Nés de l'accouplement entre un homme et une cavale, ils sont un prodige de l'ordre du monstrueux et n'ont pas vocation à avoir une descendance, encore moins une famille. La violence et l'agressivité ne sont d'ailleurs pas réservées aux êtres mythiques masculins, puisqu'on trouve ces caractéristiques chez les sphinx ou encore les sirènes qui vivent elles aussi sans parèdre et entretiennent un rapport malveillant avec le masculin[11].

Figure 2. Statue réalisée par Aristeas et Papias, Tivoli, villa d'Hadrien, certainement une copie de la fin du Ier siècle – IIe siècle apr. J.-C. d'après des originaux de l'époque hellénistique.
Rome, Musei Capitolini, inv. MC0656. Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Centauro_joven_01.JPG
(Miguel Hermoso Cuesta, CC BY-SA 3.0)

La Famille de centaures de Zeuxis

La première figuration d'une centauresse est sans doute due au peintre Zeuxis, à la fin du Ve siècle av. J.-C., mais il la place bien loin de ce contexte querelleur[12]. Le tableau est décrit par Lucien de Samosate au IIe siècle apr. J.-C.[13], qui ne peut contempler l'œuvre originale, car elle aurait été perdue en mer avec une partie du butin saisi lors du pillage d'Athènes en 86 av. J.-C. Lucien commente donc une copie dont il dit qu'elle est exposée chez un peintre athénien, et « réalisée avec une minutieuse exactitude d'après le tableau lui-même. »[14] Selon l'auteur, le tableau montre une centauresse couchée qui allaite deux nouveau-nés centaures, l'un à ses seins de femme, l'autre à ses mamelles de jument ; au-dessus du groupe, un centaure rieur brandit un lionceau pour effrayer gentiment sa progéniture. L'œuvre de Zeuxis est très éloignée de l'image traditionnelle et contemporaine du centaure. Elle n'est apparemment pas le reflet d'un mythe, car elle ne correspond à aucun récit ancien connu, et parce qu'elle est unique en son genre, au moins jusqu'au IIe siècle apr. J.-C., époque pendant laquelle le sujet sera repris et modifié[15]. Selon le témoignage de Lucien, le peintre a inventé ce sujet, car il lui offrait le moyen de déployer toutes ses compétences artistiques, et lui-même considérait que la prouesse de son œuvre avait bien plus à voir avec la technique et l'habilité de la représentation qu'avec l'originalité du motif : il s'agissait de la figuration très réaliste de la combinaison des deux natures de l'être mixte[16]. D'un point de vue formel, Zeuxis

9 Pline, *Histoire naturelle* XXXVI, 18 ; Pausanias, I, 28, 2. Padgett 2003, p. 15-17.
10 Jeanmaire 1970, p. 281.
11 Tsiafakis 2003, p. 74 et 81.
12 Une représentation exceptionnelle sur un pithos à reliefs du viie siècle av. J.-C. montre la gorgone Méduse dotée d'un arrière-train de cheval (Paris, musée du Louvre, inv. CA 795) : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perseus_Medusa_Louvre_CA795.jpg).
13 Lucien, VI « Zeuxis ou Antiochos », 3-7.
14 Lucien, VI « Zeuxis ou Antiochos », 3.
15 Pesce 1930.
16 Gourmelen 2008, p. 7 ; Pigeaud 2014, p. 186.

paraît donc être l'inventeur de la femme centaure et des enfants centaures, mais aussi, d'une manière plus générale de la possibilité d'une génération de centaures.

La centauresse à l'époque impériale : apparition et développement

Observations

Si les centauresses sont discrètes dans le monde grec, plus à l'ouest un changement important survient à la fin de la République et se développe à l'époque impériale, puisque l'on observe l'existence d'une cinquantaine de représentations de centauresses et trois mentions littéraires pendant cette période.

Au IVe siècle av. J.-C., les centauromachies sont beaucoup moins présentes dans l'art figuratif en Grèce[17], et les centaures rejoignent le thiase de Dionysos accompagnés par de petits amours, ouvrant la voie à l'imagerie du triomphe dionysiaque romain où centaures, satyres, ménades et *erotes* se réunissent dans une joyeuse procession[18]. Dans l'entourage de Dionysos/Bacchus, ils sont généralement musiciens et à l'époque hellénistique apparaissent sous la forme du centaure jeune et du centaure âgé (fig. 2). Le corps puissant des centaures convient tout à fait au triomphe de Bacchus, mais il n'est pas l'« animal de trait » exclusif du dieu, puisque son char est bien souvent tiré par des félins, et parfois même des éléphants[19]. Le rôle du sauvage incivilisé qu'endossaient auparavant les centaures s'atténue donc, ce dont témoigne également la littérature alexandrine qui n'évoque la centauromachie thessalienne qu'implicitement et pour prévenir des méfaits de l'abus de la boisson[20]. Même quand ils ne sont pas montrés dans un environnement bacchique, ils relèvent d'une forte humanisation, ce que montre une mosaïque de centaures au banquet[21].

C'est à la suite de cette mutation de l'image des centaures dans l'imaginaire des Anciens que des centaures féminins font leur apparition au Ier siècle av. J.-C. et se développent jusqu'au IIIe siècle. À l'époque impériale, les centauresses sont représentées surtout dans deux contextes iconographiques : domestique et funéraire. Dans la demeure, elles apparaissent comme des personnages constitutifs d'un décor, sous forme de

Figure 3. *Skyphos* dit « *Skyphos* aux centaures », Berthouville, v. 50 apr. J.C.
Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. 56.6.
Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berthouville_Centaur_skyphos_CdM_Paris_Cat60.jpg (MarieLan Nguyen, CC-BY 2.5)

Figure 4. *Skyphos* dit « *Skyphos* aux centaures », Berthouville, v. 50 apr. J.C.
Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. 56.7.
Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cup_centaurs_Berthouville_CdM_n2.jpg (MarieLan Nguyen, domaine public)

17 Schörner 2002, p. 122.
18 Grift (Van de) 1984, p. 381 ; Lissarrague 1987, p. 78.
19 Boardman 2014, p. 24 et p. 33.
20 Grift (Van de) 1984, p. 382.
21 Wyler 2004, p. 937 : « d'après une aquarelle de G. Marsigli : F. Pesando, dans A. d'Ambrosio *et al.*, *Storie di un'eruzione*, n.7, p. 252 ».

Figure 5. Face principale de sarcophage, Rome, époque antonine.
Vatican, Musei Vaticani. Source : https://arachne.dainst.org/entity/5406935 (Arachne, Gisela Geng, CC-BY-NC-ND 3.0)

statuettes, de représentations sur du mobilier (porte-lampes, vases à boire, coffrets), des mosaïques et des fresques. Une intaille et cinq camées représentent une centauresse allaitante[22] ou Dionysos et Ariane triomphant dans un bige tiré par deux centaures, mâle et femelle[23]. Quant au contexte funéraire, une centauresse est attestée sur un autel[24], mais ce personnage féminin est surtout présent sur la face principale de sarcophages à partir du IIe siècle (vingt-trois occurrences). Que ce soit à l'intérieur d'une maison ou sur un sarcophage, les centauresses sont représentées principalement dans un contexte dionysiaque, qui concerne une quarantaine d'occurrences. D'autres contextes narratifs de représentation, moins fréquents, sont ceux de la violence et de la victoire[25].

Les centauresses sont le plus souvent représentées dans un environnement bacchique, que le dieu soit sur son char, dans le thiase, ou bien que sa présence ne soit qu'évoquée, ce dont témoignent des paires de canthares et de *skyphoi*[26] (fig. 3 et 4) ou des fresques[27]. Les reliefs de sarcophages sont le support de représentation des centauresses le plus fréquent. Sur ces derniers, elles sont presque toujours harnachées au char de Dionysos et accompagnées d'un centaure mâle qui est barbu ou imberbe. Quelques configurations récurrentes ressortent. L'une d'elles figure Dionysos sur son char accompagné du thiase formé de satyres, d'erotes, de ménades, de Pan et parfois d'animaux (panthère, bouc)[28]. Une autre configuration montre deux cortèges bacchiques affrontés (d'un côté Dionysos, de l'autre Ariane ou Sémélé), qui convergent vers un *clipeus* central (fig. 5)[29]. Quand ils tirent le bige du dieu, les centaures forment le *Kentaurenwagen* où la centauresse est soit musicienne, soit porteuse d'un élément végétal. Le *Kentaurenwagen* de centaures musiciens ou porteurs de canthares et/ou d'éléments végétaux est très répandu sur les sarcophages mais il ne s'agit pas néanmoins d'un type de représentation privilégié de centauresses. La dernière forme figure le mythe de Dionysos et d'Ariane à Naxos, lorsque le dieu arrête sa troupe et découvre la fille de Minos (fig. 6)[30]. Dans cette dernière version, la centauresse est toujours agenouillée face à son petit. Dans ces trois configurations, les centaures sont figurés, car Dionysos est sur un char, leur présence est donc directement liée à ce type de représentation du dieu. La centauresse allaitante (*theleia hippokentauros*[31]) en revanche, est un motif original, car la cen-

22 Intaille en onyx nicolo, époque impériale, Copenhague, Musée Thorwaldsen, inv. 1745 ; camée en onyx, Ier-IIe siècles, Londres, British Museum, inv. 1867,0507.201.

23 Camées en sardonyx, Ier siècle av. J.-C., Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. ΓP12696 et inv. ΓP12669 ; camée en sardonyx, fin du Ier siècle, Paris, BnF, inv. camée.79 ; camée en sardonyx, milieu du Ier siècle, Naples, Musée archéologique, inv. 25 846.

24 Relief funéraire, marbre, 41-50 apr. J.C., Paris, Musée du Louvre, inv. MR 933.

25 Neuf exemples : urne cinéraire, marbre, IIIe-IIe siècle av. J.-C., Paris, Musée du Louvre, inv. MA2353 ; urne cinéraire, marbre, IIe siècle av. J.-C., Volterra, Musée Guarnacci, inv. 271 ; sarcophage, marbre, milieu du IIe siècle, Ostie, inv. SBAO 16651 ; sarcophage, marbre, début du IIIe siècle., Cagliari, Musée archéologique, inv. 6141 et 6142 ; mosaïque, époque impériale, Tivoli, Villa d'Hadrien, *triclinium/œcus* E ; mosaïque, milieu du IVe siècle, Cherchel, Musée de Cherchel ; cratère cantharoïde, 300-290 av. J.-C., Londres, British Museum, inv. 1856,1226.15 ; monnaie, bronze, fin du IIIe siècle, Londres, British Museum, inv. 1850,0601.51.

26 Canthares, argent, milieu du Ier siècle, Naples, Musée archéologique, inv. 25376 et inv. 25 377 ; *skyphoi*, argent, milieu du Ier siècle, Paris, BnF, Cabinet des Médailles et Antiques, inv. 56.6 et 56.7.

27 Fresques, antérieures à 79 apr. J.-C., Naples, Musée archéologique, inv. 9133.

28 Par exemple : sarcophage, marbre, époque sévérienne, Rome, Musée des Thermes ; sarcophage, marbre, époque sévérienne, Philadelphie, Penn Museum, inv. MS4017.

29 Par exemple : sarcophage, marbre, IIe siècle, Marseille, Musée d'archéologie méditerranéenne, inv. 1646 ; sarcophage, marbre, milieu du IIe siècle, Vatican, Palais du Latran, inv. 10 425.

30 Par exemple : sarcophage, marbre, époque sévérienne, Vatican, Galerie des Candélabres IV 30 ; sarcophage, marbre, deuxième quart du IIIe siècle, Paris, Musée du Louvre, Ma 1346.

31 Pasquier 2011 ; Pesce 1930 ; Schörner 2002.

CC BY NC SA

Figure 6. Face principale du sarcophage d'Ariane, Saint-Médard-d'Eyrans, 2e quart du IIIe siècle apr. J.-C.
Paris, musée du Louvre, inv. Ma 1346. Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcophagus_Ariadne_Louvre_Ma1346.jpg (MarieLan Nguyen, domaine public)

tauresse est au premier plan et constitue, avec son petit, un motif indépendant du centaure et même du reste de la composition[32].

Les statuettes, la vaisselle et les éléments mobiliers présentent presque exclusivement des centauresses dionysiaques. Il est possible que certaines de ces représentations, en apparence isolées[33], aient formé une paire avec un centaure, constituant alors un couple des deux sexes de l'espèce mythique, ce dont atteste l'exemple des quatre statues-fontaines retrouvées à Oplontis (fig. 7)[34]. Des duos centaure/centauresse se retrouvent encore dans les fresques de la villa « de Cicéron » à Pompéi, où deux centauresses aux attributs dionysiaques, l'une sage et l'autre échevelée, associées à deux centaures, participent au décor mural d'un *triclinium*[35]. Cette hypothèse peut être mise en parallèle avec le répertoire iconographique des canthares et *skyphoi* en argent qui cette fois ne montre pas le couple de centaures harnaché au char dionysiaque[36], mais indépendant de la présence de Dionysos/Bacchus, qui n'est signifiée que par l'environnement bacchique et rustique du décor et par les petits personnages habituels de sa suite (un jeune satyre et des erotes). Le mâle et la femelle sont visuellement dissociés, chacun étant représenté sur une face ; ils ne peuvent jamais être observés en même temps mais « fonctionnent » pourtant ensemble, mettant en scène une opposition par le genre.

Cette répartition du masculin et du féminin illustre implicitement et à un niveau de lecture différent la pensée dionysiaque qui aime jouer sur les contrastes d'humeur (centaure torturé/centaure jovial), d'âge (centaure juvénile/centaure âgé), ici de sexe[37]. Ces oppositions peuvent trouver leur source dans la poésie hellénistique qui use des contrastes d'humeur[38]. L'un des objets les plus significatifs de ce contraste est un porte-lampes en bronze du Ier siècle av. J.C. ou du Ier siècle apr. J.C., qui réunit des membres féminins des thiases marin et terrestre, avec en bas une centauresse sauvage – en train de cabrer, bras droit tendu vers le haut –, en haut une néréide montée sur un dauphin qui dévore un poulpe[39]. Ces deux personnages féminins semblent à première vue opposés, d'une part par leurs attitudes – la néréide est paisiblement assise sur un dauphin tandis que la centauresse est saisie en pleine action –, d'autre part à cause de l'environnement où elles évoluent, marin et terrestre, dont l'association est incongrue. La néréide est empreinte d'une grande « féminité » ou sensualité, présentée à la manière d'une Aphrodite[40], le corps largement découvert. Or, la centauresse se présente im-

32 Pour une étude précise de ce motif, voir Pesce 1930.
33 Par exemple : protomé, bronze, première moitié du Ier siècle av. J.-C., Berlin, Staatliche Museen, inv. 1967.4.
34 Statues-fontaines, marbre, Ier siècle av. J.-C., Oplontis, inv. Opl. 55. Pour une étude précise, voir De Caro 1976, p. 205-219.
35 Naples, musée archéologique, inv. 9133.
36 Voir, n. 25.
37 Grift (Van de) 1984, p. 382.
38 Grift (Van de) 1984, p. 383.
39 Paris, Musée du Louvre, inv. Br 4759 (ensemble) et Br 4758 (centauresse). Pasquier 2011. https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/support-de-lampe-orne-d-une-centauresse_bronze
40 Pasquier 2011, p. 21.

médiatement aux antipodes de cette « féminité » de la néréide, difficile à appréhender à cause de son hybridité. Néanmoins certains points communs existent entre les deux figures. Le premier se perçoit dans le détail du sac que la centauresse porte en bandoulière sur le torse. Ce sac contient une portée de trois jeunes félins, qui sont sujets à différentes interprétations. Le centaure étant chasseur par excellence, nous pouvons d'abord penser à un butin de chasse. Mais la manière dont elle les porte (elle ne les brandit pas comme c'est le cas ailleurs[41]) et la proximité avec la poitrine humaine rappellent davantage une fonction nourricière[42]. Enfin, ce qui semble être la « clé » de cet étonnant assemblage est leur lien avec Dionysos, chacune prenant part à un thiase, l'un marin l'autre terrestre. Cet objet étonnant a pu finalement avoir, selon A. Pasquier, pour vocation le divertissement, l'amusement provoqué par une mise en scène et une association d'éléments absurde donc surprenante[43]. Le groupe de la néréide montée sur un dauphin ne prend pas place sur les flots, mais est perché sur un arbre ; d'un autre côté, le centaure est passé de mâle à femelle et de prédateur à nourrice. La centauresse transgresse ici le caractère traditionnel du centaure pour une expression qui n'est pas « sage », mais qui, par son éventuelle fonction nourricière, rejoint le monde civilisé. Néanmoins, la centauresse ne va pas ici jusqu'à enfanter, elle reste un « monstre »[44]. Les centauresses ne vont en revanche pas jusqu'à retranscrire l'opposition d'âge souvent exprimée entre le centaure jeune et le centaure âgé, qu'illustrent de nombreux sarcophages[45] et les centaures « du Capitole » découverts dans la villa d'Hadrien à Tivoli, évoqués plus haut[46].

Figure 7. Statue-fontaine, Oplontis (Torre Annunziata), probablement une copie du Ier siècle apr. J.-C. d'après un original du IIe siècle av. J.-C. Oplontis, inv. Opl. 71. Source : https://arachne.dainst.org/entity/6868301 (Arachne, Philipp Groß, CC-BY-NC-ND 3.0)

BY NC SA

Cyllare et Hylonomé, un couple de centaures ovidien

Seules trois références littéraires mentionnant un centaure féminin nous sont parvenues de l'Antiquité et elles sont relativement tardives, car la première, celle d'Ovide, qui est la seule qui place une centauresse dans un récit, date de la fin du Ier siècle av. J.C. ou du début du Ier siècle apr. J.C. Les deux autres sont deux descriptions de tableaux, l'une de l'œuvre de Zeuxis par Lucien au IIe siècle déjà évoquée, et une autre de Philostrate, qui décrit un tableau vu à Naples qui figure une troupe de centauresses et de tout jeunes centaures, en plein air. Ce tableau, s'il a existé, est un autre témoin de la valeur des centauresses comme figure artistique appréciée de l'élite romaine.

Le texte le plus intéressant pour nous est celui des *Métamorphoses* d'Ovide (XII, 393428) dans laquelle le poète met en scène un couple de centaures, Cyllare et Hylonomé, au cœur du combat contre les Lapithes. Plusieurs détails donnés par l'auteur montrent que Cyllare est un centaure singulier, notamment par sa grande beauté ou le fait qu'il ne partage pas les vices de ses semblables, tels que l'ivrognerie ou les violentes pulsions érotiques. La description de sa compagne Hylonomé la distingue aussi par les soins qu'elle se prodigue afin de parfaire sa beauté (bains, coiffures, parfums, accessoires et vêtements) pour plaire à Cyllare. Les deux

41 Un fragment de relief de miroir à boite en bronze de la 2e moitié du IVe siècle av. J.C. (Paris, musée du Louvre, inv. Br 4286) et l'une des deux statues-fontaines d'Oplontis (inv. Opl. 71).
42 Pasquier 2011, p. 33.
43 Pasquier 2011, p. 43.
44 De Giorgio et Galtier 2012, p. 13 et p. 16.
45 Par exemple, où figure aussi une centauresse : sarcophage, marbre, milieu du IIe siècle, Vatican, inv. 10425.
46 Rome, Musée du Capitole, inv. 656 et 658.

êtres, par leurs activités, leur apparence et les relations qu'ils entretiennent, paraissent bien plus proches de la civilisation humaine que de la sauvagerie des centaures. De plus, rien n'est dit explicitement concernant la double nature d'Hylonomé, comme si Ovide souhaitait taire ou amoindrir son hybridité. Selon J. B. DeBrohun, le passage serait une digression ayant pour but de ponctuer les scènes sanglantes par une incise qui évoque « un monde de paix et de tendresse domestique » s'inscrivant dans les conventions du récit épique[47]. Ovide insiste en effet sur des concepts éloignés de la guerre (la beauté, l'harmonie, la concorde, l'amour), et cette romance à la fois idyllique et funeste inscrit le passage dans la poésie lyrico-élégiaque[48]. Il paraît alors difficile de considérer l'apparition d'Hylonomé chez Ovide comme la première *mythologie* d'une centauresse ; il s'agirait plutôt d'une savante manœuvre littéraire à vertu poétique permettant de soulever des questions philosophiques telles que l'opposition entre *natura* et *cultus*, l'animal et l'humain, le masculin et

Figure 8. Métopes de la frise de centaures du *frons scaenae* du théâtre d'Orange, époque augustéenne.
Orange, musée d'art et d'histoire d'Orange. Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:969_ORG3002.JPG (Culturespaces, CC-BY-SA 3.0)

le féminin, l'amour et la guerre. Néanmoins, constatons que cette centauresse, la seule qui soit mise en scène dans un mythe littéraire, contraste avec les centaures sauvages « anciens ». Cette différence est en accord avec ce que l'on observe au même moment dans la figuration où les centauresses illustrent un apprivoisement du sauvage.

Un personnage au service de l'idéologie impériale

Les événements qui ont troublé l'Italie à la fin de la République ont favorisé la croyance d'un retour possible à un nouvel Âge d'Or, pensée encouragée par la poésie hellénistique et la prophétisation de cette nouvelle ère, par exemple dans la tradition mystique orphique[49]. Les thèmes de l'Âge d'Or et du monde dionysiaque ont été rapprochés très tôt, et les *Bacchantes* d'Euripide ainsi que la race dorée évoquée par Hésiode ont fortement influencé l'imaginaire romain[50]. Bien qu'associée avec l'avènement céleste d'Apollon, cette idée accorde une place majeure à Dionysos dont l'aspect pastoral, l'entente entre les hommes et les animaux sauvages dans sa suite, ainsi que le mythe du démembrement et de la résurrection, conviennent à cette nouvelle ère[51]. Le cadre de cet âge d'or est rustique, bucolique et idyllique, ses acteurs sont aussi bien les hommes que les animaux, car tous les êtres vivants vivent en harmonie. Le tout est empreint d'une grande piété, incarnée à partir de la fin du Ier siècle av. J.C. dans l'art figuré par les paysages sacro-idylliques[52]. Les

47 DeBrohun 2004, p. 417.
48 DeBrohun 2004, p. 418 *sq*.
49 Wyler 2012, p. 4.
50 Wyler 2012, p. 3.
51 Wyler 2012, p. 6.
52 Sauron 2007, p. 201.

Figure 9. Mosaïque, villa d'Hadrien, Tivoli, v. 120-130 apr. J.-C.
Berlin, Staatliche Museen, inv. Mos. 1. Source : http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=697074& (Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Johannes Laurentius, CC-BY-NC-SA)

CC BY NC SA

bergers renvoient à cette image par leur ruralité, leur aspect traditionnel, ancien et en un sens « originel » ; dans l'entourage de Dionysos, les satyres ainsi que Pan font particulièrement référence aux pasteurs, notamment quand ils jouent de l'*aulos* ou de la *syrinx* et portent le *lagobolon*[53]. Cet engouement pour les promesses dionysiaques réservées aux initiés déteint à la fin de la République dans la décoration des maisons de riches citoyens, d'abord en tant qu'ostentation « externe », visible de tous, se retranchant ensuite dans les parties privées des demeures[54]. Ce répertoire figuratif est visible à la fois dans les éléments qui décorent les pièces (fresques, mosaïques, statues) et dans le mobilier usuel domestique (vaisselle, coffret, porte-lampes, etc.), qui pouvait être employé lors de la pratique de banquets, certains réellement utilisés, d'autres seulement exposés. En tant qu'allusions à la culture grecque, ces objets et surtout leur décor permettaient au propriétaire et à ses invités de revendiquer leur philhellénisme, leur raffinement, de stimuler les conversations et d'exposer leur *paideia*[55]. Les témoins les plus parlants conservés de nos jours sont situés dans la baie de Naples ou à Rome, où de très riches demeures présentent un savant programme décoratif dans lequel l'ornementation, tant celle des murs que des pavements et du mobilier, se déploie harmonieusement dans toute la maison[56].

Nous l'avons dit, au Ier siècle av. J.C. et par la suite, les centaures sont souvent intégrés au thiase de Dionysos. Hors du contexte privé, ce phénomène est également attesté au service du pouvoir, ce dont témoigne la frise de centaures du théâtre antique d'Orange (fig. 8)[57]. La mise en scène de centaures et de centauresses tantôt musiciens, tantôt porteurs d'animaux pour le sacrifice, les présente dociles et même « auxiliaires ou personnel d'un rituel. »[58] Ici, les centaures apprivoisés renvoient symboliquement à « la célébration de la victoire impériale des forces violentes ou négatives rattachées à ces monstres, tout à fait caractéristique de la mise en images de l'idéologie augustéenne »[59], faisant évidemment écho à la thématique de l'Âge d'Or, avec de surcroît l'introduction du féminin. Un autre document témoigne de cette domestication extrême du centaure, dans laquelle il a perdu son caractère prédateur : il s'agit d'une mosaïque qui ornait un *triclinium* de la

53 Veyne *et al.* 1998, p. 103.
54 Wyler 2004, p. 940.
55 Lapatin 2017, p. 24.
56 Schefold 1972, p. 44 ; Wyler 2004, p. 934-937.
57 Bas-reliefs, marbre, époque augustéenne, Orange, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 10518.
58 Badie *et al.* 2011, p. 775 (E. Rosso).
59 Badie *et al.* 2011, p. 776 (E. Rosso).

villa d'Hadrien à Tivoli (fig. 9), dont une copie postérieure de moindre qualité a été découverte à Cherchel[60]. Elle figure un couple de centaures dans une zone aride et désertique attaqué par des fauves (lion, tigre). Cette mosaïque de grande qualité, réalisée en *opus vermiculatum*, s'inscrit dans un ensemble de cinq mosaïques représentant des divinités pastorales, des paysages rustiques et des masques[61]. La centauresse est au sol le flanc ensanglanté, tandis que son compagnon s'apprête à assommer son agresseur. Cet exemple est représentatif du changement considérable de l'image du centaure à partir de l'époque impériale qui même en pleine nature, son environnement de prédilection, a perdu tout caractère agressif et prédateur et se trouve victime d'une attaque d'animaux sauvages qu'il incarnait auparavant. La centauresse n'est pas montrée hargneuse et combattante comme le sont traditionnellement les centaures, au contraire elle semble vulnérable. L'intégration de cette scène dans le programme décoratif de la villa d'un empereur témoigne de la portée du sujet : l'hybride auparavant monstrueux est désormais dompté, plus encore, il est inclus dans le monde civilisé et est soumis aux mêmes dangers. À partir du Ier siècle av. J.C., la centauresse participe à la réduction du côté monstrueux des centaures, processus engagé depuis qu'ils ont rejoint le thiase[62], et le pousse à l'extrême puisque s'ouvre la voie de la reproduction, ce dont témoigne le thème de la centauresse allaitante. L'hybride qu'est le centaure n'est plus un monstre ou un contre-exemple de l'humanité, mais intègre la civilisation.

Conclusion

L'étude des attestations de centauresses a montré une concentration des occurrences à l'époque romaine. La pensée d'un nouvel Âge d'Or, favorisée par la fin des guerres civiles et le philhellénisme qui touche les élites romaines aux IIe et Ier siècles av. J.C., est promue par l'idéologie augustéenne et a fortement participé à l'exaltation des décors dionysiaques dans les demeures. Les centaures, hybrides monstrueux, demeuraient à l'époque classique des êtres isolés à la fois des hommes et des dieux, à qui les mythes n'offraient pas même l'accès à la reproduction. Ils incarnaient à ce titre et de la même manière que les satyres[63] l'altérité sauvage opposée à la civilisation grecque[64]. Mais ce rôle perd peu à peu de son importance, et, on l'a dit, les centaures s'assagissent notamment en rejoignant le thiase de Dionysos. Dans le contexte de la fin de la République et du début de l'Empire, l'apparition franche de centaures « au féminin » s'inscrit dans l'idée de la domestication du sauvage et dans la pensée d'un Âge d'Or où hommes et animaux vivent en harmonie et en paix. Dans le cadre de cette évolution, il semblerait que les artistes aient voulu dépasser la frontière qui existait entre l'homme et l'animal à travers la figure hybride du centaure en l'intégrant au monde civilisé, notamment par la création d'une altérité féminine, les centauresses, modifiant ainsi la tradition mythique selon laquelle les centaures étaient des monstres stériles. En introduisant une parèdre, l'espèce mythique du centaure a la possibilité de procréer, d'avoir une descendance, ce qui la rend plus acceptable, car proche des êtres vivants non mythiques. Il rejoint ainsi la civilisation, et les artistes vont même parfois jusqu'à amoindrir voire taire son caractère hybride, tel que le poète Ovide.

Les mêmes constats sont possibles avec l'évolution du dieu Pan et dans une moindre mesure des satyres qui, à la fin de la République et jusqu'au IIIe siècle, apparaissent sous une forme féminine[65]. Pour finir, citons S. Wyler qui écrit à propos des satyres de la mégalographie de la villa « des Mystères » que « ces figures hybrides (…) sont le cœur de la logique de l'Âge d'Or dionysiaque, et la poussent aussi à son extrême. »[66] Outre la domestication du sauvage, c'est aussi l'idée d'un renouvellement générationnel, d'une renaissance harmonieuse qui est signifiée, et les *mixanthrôpoi* monstrueux intensifient l'aspect harmonieux de ce monde rêvé.

60 Mosaïque, 120-130, Berlin, Staatliche Museen, inv. Mos. 1.
61 Adembri 2000, p. 68. Les quatre mosaïques sont conservées à Rome, Musei Vaticani.
62 Schörner 2002, p. 120.
63 Lissarrague 1990, p. 66.
64 Schörner 2002, p. 114.
65 Quantin 2000.
66 Wyler 2012, p. 9.

Bibliographie

Liste des abréviations

CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

Sources anciennes

Ovide, *Métamorphoses*, XII.

Lucien de Samosate, *Eikones*, VI, « Zeuxis ou Antiochos ».

Philostrate, *La galerie des tableaux*.

Travaux

Adembri B. 2000, *La Villa d'Hadrien*, Milan.

Aston E. 2011, « Mixanthrôpoi: animal-human hybrid deities in Greek religion », *Kernos* supplement 25, Liège.

Badie A., Moretti J.C., Rosso E. et Tardy D. 2011, « L'ornementation de la *frons scaenae* du théâtre d'Orange : l'élévation de la zone centrale », *in* T. Nogales et I. Rodà (éd.), *Roma y las provincias : modelo y diffusión*, ome, p. 193-202.

Boardman J. 2014, *The Triumph of Dionysos. Convivial processions, from Antiquity to the present day*, Oxford.

Calame C. 2015, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris.

DeBrohun J.B. 2004, « Centaurs in Love and War: Cyllarus and Hylonome in Ovid 'Metamorphoses' 12.393428 », *The American Journal of Philology* 125, 3, p. 417-452.

De Caro S. 1976, « Sculture della villa 'di Poppea' in Oplontis », *Cronache Pompeiane* II, p. 184-225.

De Giorgio J.P. et Galtier F. (éd.) 2012, *Le monstre et sa lignée*, Paris.

Gourmelen L. 2008, « La Centauresse de Zeuxis. Du bon usage de l'insolite en peinture et en littérature », *in* A. Bouloumié (dir.), *Écritures insolites : Cahier XXXIII*, Angers, disponible sur : https://books.openedition.org/pur/12117 [consulté en 12/2019].

Grift (Van De) J. 1984, « Tears and Revel: the Allegory of the Berthouville Centaur Scyphi », *American Journal of Archeology* 8833, p. 377-388.

Jeanmaire H. 1970, *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*, Paris.

Lapatin K. 2017, « Le luxe romain de la maison à la tombe et au sanctuaire », *in* M. Avisseau-Broustet et C. Colonna, *Le luxe dans l'Antiquité. Trésors de la Bibliothèque nationale de France*, Gand, p. 16-27.

Lissarrague F. 1987, « De la sexualité des Satyres », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 21, p. 63-90.

Lissarrague F. 1990, « The Sexual Life of Satyrs », *in* D.M. Halperin, J.J. Winkler et F.I. Zeitlin (éd.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, p. 53-66.

Padgett J.M. 2003, « Horse Men: Centaurs and Satyrs in Early Greek Art », *in* J.M. Padgett (éd.), *The Centaur's smile: the human animal in early Greek art (exhibition, Princeton University Art Museum, October 11, 2003 – January 18, 2004; Museum of Fine Arts, Houston, February 22 – May 6, 2004)*, Princeton, New Haven, Londres, p. 3-46.

Pasquier A. 2011, « De la néréide à la centauresse. Un porte-lampes en bronze inédit conservé au musée du Louvre », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 90, p. 5-43.

Pesce G. 1930, « La *Theleia Hippokentauros* in gemme e sarcofagi romani », *Bulletino della Commissionne Archeologica Communale di Rome* LVIII, p. 57-104.

Pigeaud J. 2014, « Lucien ou l'*ekphrasis* », *in* S. Dubel (éd.), *Lucien de Samosate. Portrait du sophiste en amateur d'art*, Études de littérature ancienne 22, Paris, p. 177-210.

CC BY NC SA

Quantin F. 2000, « Le dieu Pan au féminin à Bouthrôtos : une influence italienne ? », *in* É. Déniaux (éd.), *Le canal d'Otrante et la Méditerranée antique et médiévale*, Bari, p. 67-79.

Sauron G. 2007, *La peinture allégorique à Pompéi : le regard de Cicéron*, Paris.

Schefold K. 1972, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification.* Latomus 108, Bruxelles.

Schörner G. 2002, « H theleia hippokentauros des Zeuxis – Familiariseung des Fremden ? », *Boreas* 25, p. 97-124.

Tsiafakis D. 2003, « 'ΠΕΛΩΡΑ' Fabulous Creatures and/or Demons of Death ? », *in* J.M. Padgett (éd.), *The Centaur's smile: the human animal in early Greek art (exhibition, Princeton University Art Museum, October 11, 2003 – January 18, 2004 ; Museum of Fine Arts, Houston, February 22 – May 16, 2004)*, Princeton, p. 73-104.

Vial H. 2012, « Filiation, monstruosité et métamorphose dans les *Métamorphoses* d'Ovide », *in* J.-P. De Giorgio et F. Galtier (éd.), Le monstre et sa lignée, p. 65-82.

Veyne P., Lissarrague F. et Frontisi-Ducroux F. 1998, *Les mystères du gynécée*, Paris.

Wyler S. 2004, « "Dionysos domesticus". Les motifs dionysiaques dans les maisons pompéiennes et romaines (IIe siècle avant – Ier siècle après J.C.) », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 116/2, p. 933-951.

Wyler S. 2012, « *Dionysiaca aurea* : the development of Dionysiac images from Augustus to Nero », *Neronia electronica* 2, p. 319, disponible sur : http://www.sien-neron.fr/2013/02/neronia-electronica-%e2%80%93-fascicule-2-2012/ [consulté en 06/2019].

CC BY NC SA

Entre destructions et reconstructions, le patrimoine sicilien pendant et après la Seconde Guerre mondiale

Le cas de Solonte

DOI : 10.35562/frontieres.286

Giovanni Polizzi

Università degli Studi di Palermo ;Aix Marseille Univ, CNRS, CCJ, Aix-en-Provence, France

Samuel Romeo

Historien, chercheur indépendant, Università degli Studi di Palermo

Dans cette contribution, nous présentons les traces sur le terrain et dans les archives d'un bombardement survenu à Solonte dans la nuit du 12 décembre 1942. Le point de départ de cette recherche est une photographie conservée dans les archives du Musée archéologique régional Antonio Salinas, documentant la restauration d'une citerne de Solonte suite aux bombardements alliés. Nos recherches dans les archives ont permis de reconstituer la chronologie des faits et de mettre en lumière le rôle des Surintendants des Antiquités de la Sicile occidentale, Jole Bovio Marconi puis Vincenzo Tusa, pendant et après la guerre pour protéger le patrimoine culturel. Solonte, comme d'autres sites siciliens, faisait partie des sites stratégiques ayant accueilli des garnisons militaires italo-allemandes. Les événements de la Seconde Guerre mondiale sont analysés ici du point de vue de la sensibilité au patrimoine culturel et de la perception de celui-ci pendant les conflits et les périodes de paix. Nous explorons les tentatives de protection, les phases de restauration et de consolidation qui ont eu lieu depuis la guerre, jusqu'aux longues fouilles archéologiques dirigées par Vincenzo Tusa, dont on peut aujourd'hui voir le résultat en évoluant dans le parc archéologique de Solonte.

Mots-clés : Solonte, Ségeste, Palerme, Agrigente, patrimoine culturel, Seconde Guerre mondiale, bombardements, restaurations, Luftwaffe

In this contribution we present the traces, on the field and within the archive, of a bombing that took place in Solunto on the night of December 12, 1942. The starting point for this research was a photograph preserved in the archives of the Antonio Salinas Regional Archaeological Museum, documenting the restoration of a cistern in Solunto following the Allied bombings. Archival research made it possible to reconstruct the chronology of the facts and to reveal the commitment of the Superintendents of Antiquities of Western Sicily, Jole Bovio Marconi and Vincenzo Tusa, during and after the war to protect the cultural heritage. Solunto, like many other Sicilian localities, was a strategic sites that hosted Italian-German military garrisons. The events of the Second World War are here analyzed from the point of view of sensitivity to the cultural heritage, its perception during conflicts and during periods of peace. We will explore the attempts to protect the cultural heritage and the phases of restoration and consolidation that took place from the war up to the long archaeological excavations directed by Vincenzo Tusa, of which we can now see the fruits walking through the ruins of Solunto.

Keywords: Solunto, Segesta, Palermo, Agrigento, cultural heritage, World War II, bombings, restorations, Luftwaffe

In questo contributo si presentano le tracce sul terreno e la documentazione di archivio di un bombardamento avvenuto a Solunto la notte del 12 dicembre 1942. Il punto di partenza di tale ricerca è stata una fotografia conservata negli archivi del Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas che documenta l'avvenuto restauro di una cisterna di Solunto, in seguito ai bombardamenti degli alleati. Le ricerche d'archivio hanno permesso di ricostruire la dinamica dei fatti e hanno rivelato l'impegno dei Soprintendenti alle Antichità della Sicilia Occidentale, Jole Bovio Marconi prima, Vincenzo Tusa dopo, profuso durante e dopo la guerra per proteggere il patrimonio culturale. Solunto, assieme ad altre località Siciliane, faceva parte dei siti strategici che avevano ospitato presidi militari Italo-Tedeschi. I fatti della Seconda Guerra Mondiale sono qui analizzati in un'ottica di sensibilità del bene culturale e della percezione che di esso si ha durante i conflitti e nei periodi di pace. Si esporranno i tentativi di protezione del patrimonio culturale e le fasi di restauro e consolidamento avvenute alla fine della guerra, sino alla lunga attività di scavo archeologico diretta da Vincenzo Tusa, di cui possiamo oggi vedere i frutti passeggiando fra le rovine di Solunto.

Parole chiave: Solunto, Segesta, Palermo, Agrigento, Patrimonio culturale, Seconda Guerra Mondiale, Bombardamento, Restauri, Luftwaffe

Figure 1. Carte de la Sicile avec les sites importants mentionnés dans l'article
Conception graphique : G. Polizzi

Le site archéologique antique de Solonte se trouve sur le Mont Catalfano, à 15 km à l'est de Palerme en Sicile (fig. 1). Ce massif calcaire, accessible seulement par la face sud-est, à la pente très prononcée, constitue un espace naturellement défendu par des falaises, au nord et au sud. Tirant parti de la topographie, les habitants de Solonte se contentèrent de fortifier le le versant occidental du Mont Catalfano. Du sommet, un vaste panorama s'offre au visiteur : à l'ouest le golfe de Palerme et la *Conca d'Oro*, à l'est le golfe de Termini avec la chaîne des Madonies en arrière-plan, au sud les collines de l'arrière-pays, peuplées par les Sicanes, et au nord la mer Tyrrhénienne. Par temps clair, on voit même surgir à l'horizon les îles Éoliennes au nord-est. En plus d'être facile à défendre, le Mont Catalfano permet de surveiller la frontière avec le monde grec à l'est, les populations indigènes au sud et la côte au nord, donc le cabotage. L'éminence est d'ailleurs restée déterminante au fil des siècles dans l'occupation militaire du territoire : ce sont ces mêmes qualités qui conduisirent l'armée italienne a s'installer au sommet du massif au début du XIXe siècle, voire avant.

À travers le cas de Solonte, nous aborderons dans cet article la Deuxième Guerre mondiale et ses conséquences sur le patrimoine culturel sicilien, et nous verrons comment ce conflit modifia en Italie du Sud la définition du patrimoine culturel et ses délimitations. Une photographie témoignant du bombardement du site archéologique constitue le point de départ de notre réflexion, qui fait dialoguer archéologie classique et histoire contemporaine à travers une enquête dans les archives photographiques du Musée archéologique

Figure 2. Agrigente. Moment de détente d'un soldat de la *Luftwaffe*. En arrière-plan, le temple de Junon
Cliché n. DAA 352 L09, ECPAD, Fond allemand. © Photographe inconnu/ECPAD/Défense

régional Antonio Salinas, à Palerme[1]. La chronique de ces faits et des bombardements qui affligèrent Palerme nous permettra d'apprécier les limites et les relations entre l'intérêt patrimonial et l'intérêt stratégique d'un site clé du territoire sicilien.

Guerre et patrimoine culturel en Italie du Sud, une conciliation difficile

Les auteurs latins qui décrivent les conquêtes de l'Empire romain sont parmi les premiers à évoquer la sensibilité humaine face à la destruction du patrimoine. Ils nous rapportent par exemple comment les généraux, pour vaincre les armées ennemies, durent détruire plusieurs villes afin d'imposer la puissance de Rome. Les exemples de Syracuse[2] et de Carthage[3] ne sont que les cas les plus emblématiques. Ils provoquèrent selon les auteurs antiques, une forte émotion, voire les pleurs des commandants militaires. La destruction des villes a toujours constitué un recours extrême, brouillant la frontière entre l'humain et le monstrueux ; sous l'effet de sentiments contradictoires, les raisons militaires prévalent sur l'humanité et la culture. Malgré les mesures de tutelle du patrimoine mises en vigueur au XXe siècle, sa destruction est une menace systématique en cas de guerre, parfois même un outil ou un objectif en soi[4]. On ne peut ainsi oublier les événements tragiques qui ont touché les sites archéologiques du Proche Orient, frappés par la fureur de Daesh. L'organisation terroriste a notamment médiatisé la destruction spectaculaire de Palmyre et assassiné l'archéologue Khaled alAsaad[5]. Ces faits ont largement ému et provoqué un sentiment d'impuissance et de découragement général, soulignant

1 Nous remercions Mme Alessandra Ruvituso et Mme Giusy Milazzo, responsables de l'Archivio Fotografico e Storico du musée archéologique régional Antonio Salinas de Palerme, pour leur aide et leur organisation sans faille.

2 Le siège de Syracuse se déroula en 212 av. J. C. Dans les *Vies Parallèles*, Plutarque dit que Marcellus, « qui avait vu d'en haut et considéré tout autour de lui la grandeur et la beauté de la ville, pleura beaucoup, affligé à la pensée de ce qui allait arriver. Il imaginait combien elle allait changer prochainement d'aspect et d'état, saccagée par l'armée ». Plutarque, *Vies parallèles*, IV, 24, trad. R. Flacelière, É. Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1966).

3 Le siège et la destruction de Carthage se déroulèrent en 146 av. J.C. L'épisode de Scipion Emilien pleurant face aux ruines de la ville en flammes est rapporté par Polybe (XXXVIII, 21, 13), Diodore (XXXII, 24) et Appien (*Lib*. 132).

4 Lévy et Cohen 2016.

5 Porcheddu 2016. Pour les dévastations récentes en Syrie et au Proche Orient, AlMaqdissi et Ishaq 2016. Pour les enjeux politiques de ces destructions et le rôle de l'UNESCO dans la protection du patrimoine archéologique syrien, Meskell 2016, p. 78.

Figure 3. Agrigente. Officiers de la *Luftwaffe* en train de jouer et chanter. En arrière-plan, le temple de Junon
Cliché n. DAT 796 L22, ECPAD, Fond allemand.
© Photographe inconnu/ECPAD/Défense

une nouvelle fois la fragilité des biens culturels et la nécessité de leur protection, ainsi que l'importance symbolique des restaurations.[6]

L'histoire récente de Palmyre fait écho à un tout autre contexte historique, idéologique et médiatique : les nombreuses destructions patrimoniales dues à la Deuxième Guerre mondiale en Italie. Celles-ci ont également mis en évidence l'attachement très fort de certains à défendre le patrimoine historique et à le restaurer. Pompéi constitue l'un des cas les plus célèbres : afin de dissuader les Allemands de s'installer sur le site, arguant de sa valeur culturelle et du danger des bombardements, le directeur de la zone archéologique de Pompéi, Amedeo Maiuri, mobilisa la communauté intellectuelle, faisant notamment intervenir le philosophe Benedetto Croce[7]. Ses efforts ne suffirent pas, puisque ce ne furent ni les Allemands ni les pillards qui causèrent le plus de dommages au site, mais l'aviation des Alliés qui bombardèrent le site en 1943, persuadés que les troupes allemandes s'y trouvaient[8]. À la fin de la guerre, les dégâts furent répertoriés et un ambitieux plan de restauration lancé. Cette longue phase de l'histoire récente de Pompéi a été bien restituée par Garcia

Figure 4. Ségeste. Visite au site par des soldats de la *Luftwaffe*
Cliché n. DAA 270 L14, ECPAD, Fond allemand.
© Photographe inconnu/ECPAD/Défense

6 Veyne 2015.
7 Maiuri 1956 ; Garcia y Garcia 2006, p. 20.
8 Berry 2007, p. 61 ; tous les quartiers de la cité furent touchés, de nombreux édifices détruits, ainsi qu'une partie des collections de l'antiquarium, restauré peu de temps auparavant, Meirano 2018.

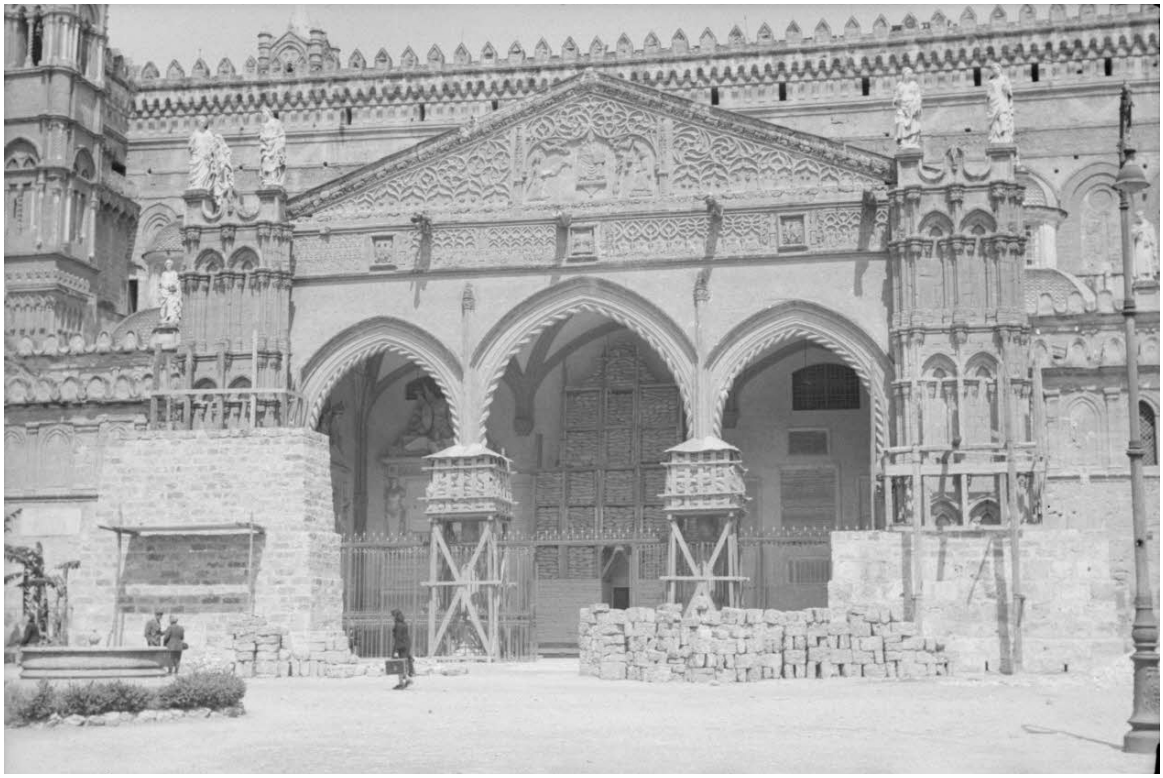


Figure 5. Palerme. Les protections de la Cathédrale
Cliché n. DAT 458 L07, ECPAD, Fond allemand. © Photographe inconnu/ECPAD/Défense

y Garcia en 2006[9]. Cela est moins connu, mais en Sicile également, les archéologues tâchèrent de protéger le patrimoine culturel. Ainsi, Jole Bovio Marconi fit mettre à l'abri une partie du mobilier archéologique du musée Antonio Salinas : dans les années 1942-1943 il fut mis dans des caisses en bois et transféré à l'extérieur de la ville, au Monastère de San Martino delle Scale[10]. Dans la Vallée des Temples d'Agrigente, des mesures de protection furent mises en place en prévision de possibles raids aériens des Alliés. Le risque était jugé majeur en raison de l'emplacement stratégique du site, ouvert vers le sud et potentiel point d'entrée des Alliés. Nous savons que le surintendant archéologique Piero Griffo s'était opposé aux choix du site comme base militaire : il envoya plusieurs lettres au général Mario Roatta, commandant de la sixième armée opérant en Sicile, dans lesquelles il demande à ce que les défenses antiaériennes soient positionnées sur d'autres sites, sans succès[11]. L'intérêt patrimonial des lieux fut néanmoins mis en scène par la propagande de Joseph Goebbels, qui demandait aux armées de produire une documentation photographique des sites, pour illustrer les articles de presse et ainsi gommer les atrocités de la guerre. De célèbres photographies montrent ainsi le Temple de la Concorde protégé de sacs de sable. Nos recherches nous ont permis d'exhumer une série d'images inédites issues du « Fond allemand », récupérées par l'armée française et désormais conservées dans les archives de l'ECPAD à Paris[12]. On y voit des soldats de la Luftwaffe se promener, jouer de la guitare ou humer des fleurs, tranquillement installés au milieu des vestiges archéologiques (fig. 2, 3).

D'autres clichés documentent des visites de soldats à Syracuse et à Ségeste (fig. 4) ou la protection d'édifices ailleurs dans la région, comme c'est le cas pour la cathédrale de Palerme (fig. 5). Les époques se télescopent dans ces images, les uniformes modernes et les vestiges antiques offrant un contraste saisissant. Les photographies des militaires montrent bien l'intérêt de l'armée et de ses dirigeants pour le patrimoine,

9 Garcia y Garcia 2006.

10 Le transfert se déroula entre 1942-1943, le Musée fut touché pendant le bombardement du 5 avril 1943, Prescia 2008, p. 19 ; *GdS* 1944.

11 Conigliaro 2013, p. 58.

12 Le « fond allemand » est aujourd'hui conservé au fort d'Ivry de Paris, siège de l'ECPAD. Ce fonds est composé d'environ 350 000 photographies prises par les photographes des compagnies de propagande allemandes (*Propagandakompanien*). La plupart de ces images est dépourvue de ses légendes d'origine, ce qui rend difficile la recherche. Soulignons la sérendipité de la recherche en archive. Dans notre cas, par exemple, c'est en raison de l'absence totale de légendes que nous avons passé en revue tout le fond concernant la Sicile, ce qui nous a conduit à identifier d'autres sites archéologiques, mais aucune image de Solonte, site qui nous avait amené à consulter le fond en premier lieu. Nous tenons à remercier le personnel de l'archive de l'ECPAD de Paris, notamment Nicolas Ferard, Philippe Touron et Linda Garcia-D'Ornano pour leur aide et leur disponibilité. Le séjour à Paris pour la consultation de ces archives a été financé par une bourse d'étude VINCI de l'Université franco-italienne (financement du projet numéro C2555).

qu'elle met en scène jusque dans sa protection. Le choix d'édifices antiques répond à la mise en avant de l'héritage classique dans les récits fascistes, en Italie comme en Allemagne : ils constituent pour ceux-ci une preuve matérielle de la grandeur ancestrale des deux pays[13]. Les offensives des Alliés ne touchèrent finalement jamais le site et ses temples. Ce fut en revanche le cas pour le site archéologique de Solonte. Il se posa donc la question de la restauration[14], ainsi que nos recherches sur le terrain et dans les archives le montrent.

Figure 6. Solonte. La citerne maçonnée après la restauration
AMSal, cliché n. 18508, Solunto

Bombes sur Solonte

C'est au cours de recherches dans les archives du musée archéologique régional de Palerme que nous avons identifié la photographie de Solonte qui a déclenché notre enquête. Dépourvue de date et d'auteur, elle est néanmoins accompagnée de la légende « *restauro a seguito dei bombardamenti* » (fig. 6). Ce cliché montre une grande citerne antique (dite *citerne maçonnée*) qui se trouve au sommet du site.

Au cours de recherches effectuées sur le terrain en 2016[15], nous avions déjà mis en évidence des éléments insolites dans la citerne : deux cartouches de mitrailleuse (fig. 7)[16], une petite balle en plomb (diam. 2 mm), ainsi que la trace de lourdes restaurations modernes auxquelles il était alors impossible de donner une explication. La découverte de la photographie de la citerne est venue s'ajouter au faisceau d'indices et nous a conduits à mener plus avant cette enquête. Il était alors connu que des bombardements alliés ayant visé Palerme et ses alentours durant la Deuxième Guerre mondiale avaient endommagé Solonte. À la suite de l'identification de ces nouvelles données, nous avons effectué une campagne de prospection sur le site à la recherche de potentielles traces d'explosions. Cette dernière nous a permis de découvrir un petit mais très lourd fragment métallique (12,5 x 8 x 2 cm ; 4,34 kg). Irrégulier, oxydé et courbé dans sa largeur, il s'agit certainement du seul vestige de la bombe qui toucha l'édifice (fig. 8) et dont on identifie désormais les traces. Le mortier hydraulique de la citerne antique en a été très endommagé en surface : l'explosion a provoqué la dispersion d'éclats incandescents et une onde de choc a partiellement provoqué le détachement de l'enduit (fig. 9). L'explosion a causé des dommages majeurs, détruisant presque totalement le mortier mural et une cloison.

Figure 7. Solonte. Les cartouches de calibre 7,35 retrouvées à Solonte
a. CA B39 fabriquée en 1939 dans l'établissement de production « Cavalli Alfredo » ; **b.** SMI 937 fabriquée en 1937 dans l'usine de production de la « Società Metallurgica Italiana ». Clichés G. Polizzi

Durant la Deuxième Guerre mondiale, la Sicile fut parmi les régions les plus bombardées d'Italie. Palerme subit notamment plus de soixante-dix attaques aériennes en raison de son

13 Liffran 1991 ; Galimberti Biffino 2009.
14 Conigliaro 2017, p. 38, 9091, 139.
15 Polizzi *et al.* 2017.
16 Cartouches de calibre 7,35 pour fusil « Carcano 91 », utilisées par l'armée italienne pendant la Deuxième Guerre mondiale. Je remercie le Colonel Corrado Rubino de m'avoir aidé dans l'identification de ces cartouches.

importance stratégique : c'est de son port que partaient les ravitaillements pour les armées italienne et allemande actives en Afrique du Nord[17]. Le premier bombardement survint le 23 juin 1940, par l'aviation française. L'objectif principal était de détruire les usines aéronautiques des actuels « *Cantieri culturali della Zisa* », où étaient montés les hydravions *CANT*[18]. Les raisons pour lesquelles la France, alors proche de la capitulation[19], employa de précieuses ressources sur un objectif secondaire ne sont pas encore claires : il s'agissait peut-être d'une démonstration de force afin de peser dans les pourparlers. Début 1941, Palerme fut la cible des bombardiers de la *Royal Air Force* britannique. Les Anglais attaquaient alors principalement de nuit pour profiter de l'obscurité, face à une flotte italienne inefficace en chasse nocturne. Les missions aériennes britanniques sur le territoire de Palerme se limitèrent à des frappes précises sur des objectifs stratégiques, tels que les centrales électriques, les casernes, les moyens de défense au sol ou les poudrières[20].

Figure 8. L'éclat de bombe découvert au fond de la citerne.
Cliché S. Romeo

Aux premières heures du jour, le 26 novembre 1942, des bombardiers bimoteurs *Bristol Beaufighter* du *227th Squadron* de la R.A.F., venus de l'aéroport maltais de Ta'Kali, effectuèrent une attaque sur l'aéroport palermitain de Boccadifalco[21]. Une nouvelle incursion sur Palerme eut lieu pendant la nuit du 1er décembre, causant des dégâts mineurs. Le 13 décembre, entre 2h30 et 3h30, une nouvelle attaque toucha les quartiers périphériques de Porrazzi et Mondello-Valdesi, de même que le village de Santa Flavia[22]. C'est lors de ce bombardement que fut touchée la citerne de Solonte. Nos recherches dans les archives montrent que celle-ci était alors utilisée comme poudrière, nous ne savons cependant pas aujourd'hui s'il s'agissait d'un objectif préétabli ou si la citerne a été touchée par hasard[23].

Il faut rappeler que durant la nuit, sauf cas exceptionnel, les pilotes visaient grossièrement leur objectif, protégés par l'obscurité et les possibilités du camouflage nocturne décrites par l'U.N.P.A. (Union Nationale Protection Antiaérienne)[24]. Pour des raisons de sécurité, les avions ne pouvaient rentrer à la base avec leur cargaison : sur le chemin du retour, ceux-ci larguaient donc les bombes restantes sur des objectifs secondaires[25]. Certains sites pouvaient n'être ainsi bombardés que d'une bombe isolée[26]. La présence de troupes militaires italiennes sur le site de Solonte a pu attirer l'attention des Alliés. Celle-ci est attestée par des archives du début de la Première Guerre mondiale, qui montrent que l'armée occupait le site archéologique en raison de la visibilité stratégique qu'il offrait sur le territoire[27]. Par ailleurs, la prospection a permis de mettre en évidence

17 Bellomo et Picciotto 2008, p. 520.
18 Martin et Martin 2001, p. 200-219.
19 Romeo et Rothier 2017, p. 13.
20 Gioannini et Massobrio 2007, p. 153.
21 Shores et Massimello 2016, p. 108.
22 Bellomo et Picciotto 2008, p. 15. Le bulletin de guerre du 13 décembre 1943 raconte seulement que « Nella tarda sera di ieri alcuni velivoli nemici hanno sganciato bombe e spezzoni nei dintorni di Palermo e Taormina ». On ne signale pas de victimes ou de dommages (BGCS 1970). La date du bombardement est reportée aussi dans AMSal, Faldone 398, *Governo militare alleato*.
23 AMSal, Dossier 144, *Richiesta finanziamenti straordinari Piano Marshall*, prot.n. Prot. N. 815 del 11081948 ; nous ne disposons pas d'autres sources attestant l'utilisation de la citerne comme poudrière ; aucune source ne précise si les soldats étaient italiens ou allemands.
24 Baldoli et Knapp 2012, p. 54.
25 Ce fait est notamment attesté pour les bombardements de Porto Empedocle (Agrigente), pour lequel les pilotes ont admis avoir largué les bombes au hasard (Conigliaro 2017, p. 128).
26 Conigliaro 2017, p. 128.
27 Le rôle stratégique du Mont Catalfano pendant la Première Guerre mondiale est à mettre en rapport avec le contrôle de la côte nord de la Sicile, dans le but de sauvegarder les routes commerciales de la Méditerranée. Cet aspect a été récemment mis en évidence par Bellomo 2016. Voir aussi les lettres conservées dans l'AMSal, notamment le dossier n. 683, *Cessione temporanea di locali al Comando di Corpo d'Armata di Palermo 1915-1920*. Nous avons trouvé utile de fournir une brève notice de la présence militaire

Figure 9. Traces de l'explosion sur les parois de la citerne
Cliché G. Polizzi

plusieurs cippes en béton disséminés dans la zone archéologique portant le sigle MP (Police militaire)[28]. Il n'est donc pas dit que la poudrière de Solonte fut un objectif principal. En revanche nous pouvons envisager qu'un bombardier britannique ait survolé Solonte afin d'éviter les installations antiaériennes du proche cap Zafferano[29] et largué une bombe sur son trajet retour.

Les attaques aériennes sur Palerme continuèrent durant toute l'année 1942 et causèrent, outre les destructions matérielles, plusieurs centaines de victimes. Ce n'est cependant qu'à partir du 7 janvier 1943 que débuta la plus intense campagne de bombardements sur le territoire palermitain[30]. Pour la première fois, la ville fut attaquée par quinze *B24 Liberator* de l'aviation Américaine en plein jour (fig. 10). Les soldats de la division antiaérienne et de la *Luftwaffe* furent tellement surpris qu'ils utilisèrent à peine leurs batteries antiaériennes. Les bombes utilisées — de près de 230 kg chacune — provoquèrent 139 morts et 329 blessées, principalement dans la zone de l'Albergheria[31]. Durant le reste de l'année, la sirène d'alerte aérienne sonnait en moyenne trois fois par jour. En vue du débarquement des 9 et 10 juillet, les Alliés pilonnèrent la ville afin d'abattre saper le moral de la population[32]. Cette phase fit de très nombreuses victimes, aussi bien du fait des Alliés que des avions italiens et allemands. À partir du 23 juillet et durant un mois, ces derniers bombardèrent Palerme pour tenter de frapper les forces alliées[33]. Les bombardements provoquèrent au total 2 123 morts, 30 000 blessées et la destruction de 69 000 habitations[34]. Durant la reconstruction, 40 000 m^3 de débris furent déversés dans la mer, donnant naissance au Foro Italico, qui devint à partir des années 2000 la grande zone végétalisée visible aujourd'hui.

CC BY NC SA

à Solonte pendant la Première Guerre mondiale afin de mettre en lumière les conflits entre le gardien du site et les soldats, à cause de dommages provoqués par ces derniers sur le site. La création à Solonte d'un premier point de contrôle militaire à vocation anti-aérienne remonte à 1915. De cette époque date un échange de lettres entre le surintendant Ettore Gabrici et le commissaire militaire du XIIe Corps d'Armée de Palerme (aucun nom reporté). Les soldats arrivèrent à Solonte en juillet 1915, après l'autorisation de Corrado Ricci, ministre de la Pubblica Istruzione (lettre 8 juillet 1915). Ils pouvaient occuper une pièce de la maison du gardien, qui se trouvait alors sur le site, en face de la Maison du Gymnase. Parmi les recommandations faites aux militaires, on trouve celle de ne pas endommager le site archéologique et ses mosaïques. Les problèmes de cohabitation commencèrent néanmoins très tôt : ce dernier envoya plusieurs lettres pour se plaindre au surintendant Ettore Gabrici. Les soldats avaient occupé une pièce du gardien sans autorisation de la Surintendance (lettre du 23 juillet 1915), avaient transformé les toilettes des hommes en cuisine (lettre du 1er septembre 1915) et utilisaient les ruines toutes proches pour se soulager et non pas les latrines mises à leurs disposition (lettre du 7 juillet 1916). Pendant une inspection de la Surintendance, de nombreux dommages furent constatés (lettre du 21 Juillet 1916). Les mosaïques et la zone autour de la maison du gardien se trouvaient dans un état de grand délabrement, une colonne s'était écroulée dans le parcours de visite, des objets confiés au gardien avaient été endommagés et les règles de propreté n'étaient pas respectées. Dans une lettre datée du 24 juillet 1916, Ettore Gabrici sollicite le commandant du corps d'armée à prendre des mesures à l'égard des soldats, mais il ne reçoit aucune réponse. Les militaires provoquent l'écroulement de deux autres colonnes (lettre du 28 novembre 1916) et continuent d'endommager le site. Ils édifient une guérite en bois à côté de la maison du Gymnase, en utilisant du bois récupéré dans la clôture du site, et brûlent des fauteuils pour se chauffer (lettre du 22 novembre 1916). Une autre lettre, plus incisive, est envoyée par Gabrici au commandant du corps d'armée (lettre du 30 novembre 1917) : cette fois les responsables sont sanctionnés et les dommages sont réparés en janvier de l'année suivante, par ordre du colonel Montanari (lettre 11 janvier 1918). Avec la fin de la guerre, les militaires commencent à quitter Solonte (19 novembre 1918), dont la position est définitivement désaffectée en juin 1919. À la fin de cette période de présence militaire, les dommages apportés aux vestiges de Solonte s'élevaient à 614,28 lires, qui furent remboursées par le Commandement Militaire de Palerme.

28 Merci à Mme Laura Di Leonardo pour cette information.
29 Bellomo et Picciotto 2008.
30 Romeo et Rothier 2017, p. 21-23.
31 Romeo et Rothier 2017, p. 23.
32 Baldoli et Knapp 2012.
33 Romeo et Rothier 2017.
34 ASPa, *Prefettura di Palermo, Atti di Gabinetto*; ASPa, *Questura di Palermo Atti di Gabinetto, sez. Protezione antiaerea*.

Figure 10. Palerme. Les bombardements du 7 janvier 1943 vus depuis le château Utveggio, sur le Mont Pellegrino. En arrière-plan, le promontoire du Cap Zafferano.
Cliché n. DAT 459 L10, ECPAD, Fond allemand. © Photographe inconnu/ECPAD/Défense

CC BY NC SA

Le temps des restaurations

Une fois la guerre terminée, le gouvernement allié resta au pouvoir jusqu'en 1947. Outre les opérations de nettoyage et de sécurisation de la ville de Palerme, peu de mesures directes furent prises pour redresser l'économie sicilienne[35]. Une attention toute particulière fut néanmoins consacrée aux monuments de la ville et aux sites archéologiques environnants[36]. L'un des premiers comptes-rendus envoyés par la surintendante Jole Bovio Marconi au Gouvernement Militaire Allié, concerne les fonds pour la réparation des dommages de guerre. On peut y lire, au troisième point, « *Riparazione di qualche mosaico e ricolmo delle buche, aperte dallo scoppio di alcune bombe cadute il 13 dicembre a Solunto* »[37].

En effet, avec le plan Marshall, des fonds arrivèrent dans la région, avec comme but la remise en marche de l'économie sicilienne[38]. Les secteurs privilégiés furent l'industrie, l'agriculture et les transports. Le Ministero della Pubblica Istruzione engagea cependant des fonds pour restaurer les monuments endommagés durant la guerre : le rapport entre éducation et patrimoine est ici explicite et s'inscrit dans la construction d'une histoire nationale cohérente. Le 25 juillet 1948, le ministre Guglielmo De Angelis d'Ossat demanda à toutes les surintendances archéologiques d'établir une liste des monuments et œuvres d'art qui, par ordre d'importance, nécessitaient des réparations suite aux dommages provoqués par la guerre, ainsi qu'une estimation des coûts des travaux, du salaire des ouvriers et du matériel nécessaire[39]. Jole Bovio Marconi répondit dès le 11 août, indiquant les principales interventions à effectuer dans le territoire relevant de sa juridiction : les provinces de Palerme et Trapani. Estimant la durée des travaux à quatre ans, la surintendante fit figurer dans sa liste Palerme, Sélinonte, Ségeste, Marsala, Termini Imerese, Cefalù et Solonte, privilégiant donc en majorité des sites antiques pourtant généralement peu touchés. Elle indique la nécessité de travaux de restauration de la citerne maçonnée à la suite de l'explosion d'une poudrière[40]. La présence d'une telle structure dans la liste des édifices prioritaire étonne. Il est possible que l'instabilité de la citerne maçonnée, la plus grande structure

35 Pour la politique anglo-américaine en Italie, voir Ellwood 1977.
36 Pour la restauration du musée de Palerme, *GdS* 1944.
37 AMSal, Dossier 398, *Governo Militare Alleato*.
38 Caruso 2013, p. 83.
39 AMSal, Dossier 144, Prot. N. 816 del 781948.
40 AMSal, Dossier 144, *Richiesta finanziamenti straordinari Piano Marshall*, prot.n. 815 del 11-08-1948.

hydraulique de Solonte, ait constitué un risque pour la sécurité des visiteurs du site et motivé ce choix. Il est également envisageable que ce choix soit politique et vise à ajouter un site à la liste, pour un investissement néanmoins limité. De 1948 à 1950, les fonds du plan Marshall furent donc utilisés pour la réparation des locaux du musée archéologique de Palerme, pour le rapatriement des collections de San Martino delle Scale, ainsi que pour des restaurations à Ségeste, sur le temple dorique, à Marsala et Solonte[41].

À partir de 1951, avec les fonds de la Cassa per il Mezzogiorno, de nombreuses activités de fouille et restauration furent à nouveau entreprises, soit à Solonte, soit ailleurs[42]. Employés pour réduire les différences économiques entre Nord et Sud, ils avaient pour but d'encourager l'unité culturelle à travers la valorisation du patrimoine national[43].

Le jeune *Ispettore alle Antichità* Vincenzo Tusa procéda, sur les indications de Jole Bovio Marconi, à la fouille et à la restauration de Solonte, à commencer par le secteur nord de la ville où se trouve la Maison des Guirlandes[44]. Ce n'est qu'alors que les dégâts provoqués par le bombardement furent réparés. Les parois de la citerne furent entièrement recouvertes de mortier à base de sable et du ciment fut employé pour renforcer les structures et mortiers antiques, ce qui explique l'apparence actuelle de l'édifice. On peut lire dans un compte rendu du jeune italien :

> *« restauri di una parte della grande strada che attraversa tutta la città in direzione Nord-Ovest-Sud Est [ndla via dell'Agorà], costruzione di un muretto di recinzione a tre ambienti scavati già da tempo, con pavimenti a mosaico* [ndla : balaneion de l'agora[45]], **restauro della grande cisterna a vari ambienti, posta nella parte alta della città** [ndla : citerne maçonnée[46]], *danneggiata durante il periodo bellico. Si sono inoltre eseguiti vari altri restauri di minore entità che presentavano carattere di urgenza »*[47].

Les documents d'archives concernant Solonte montrent la joie et l'espoir de ce jeune archéologue qui avait vu s'écrouler plusieurs monuments pendant les années sombres de la guerre. Cet important protagoniste de la culture sicilienne s'engagea alors avec force dans la remise en état du patrimoine de l'île, effaçant en partie les dommages provoqués par le conflit. Les travaux qu'il mena, et plus largement ceux menés sur le patrimoine de l'île, constituèrent l'un des moyens d'injecter des fonds dans l'économie locale, via le plan Marshall puis la Cassa per il Mezzogiorno[48]. Ils constituèrent une source d'emploi à des populations largement appauvries par la guerre, contribuant au développement économique de la région[49].

Conclusions

Le cas de la citerne restaurée de Solonte, par son apparente trivialité, souligne l'importance politique accordée à la restauration du patrimoine culturel sicilien après guerre[50]. L'armée s'était emparée de certains sites archéologiques en raison de leur emplacement stratégique, de la disponibilité d'un terrain vierge de tout habitat et de toute industrie, et peut-être dans l'espoir de décourager les bombardements. Ces sites gagnèrent, à la faveur de la reconstruction de la Sicile après-guerre, une dimension culturelle pleine et entière, considérée comme sacrée et inviolable. Une nature désormais scellée par l'intervention de l'UNESCO, dont les statuts et l'histoire lient étroitement patrimoine, progrès et développement[51].

41 AMSal, Dossier 672, *Tutela affari generali, anni* 1947-1948-1949-1950 ; Battaglia et Sarà 2014.

42 ASET (http://aset.acs.beniculturali.it/aset-web/), *Settore Opere Pubbliche, intervento* n. 160-00000013 (1951-1952). Des financements ultérieurs furent utilisés en 1953, pour la réalisation de la route d'accès au site de Solonte (*intervento* n. 160-00000119) et, en 1957, pour l'édification de l'*antiquarium* (*intervento* n. 160-00000216).

43 L'un des objectifs de la Cassa per il Mezzogiorno était d'encourager les initiatives culturelles en permettant la constitution d'un capital (Lepore 2011, p. 284). Dans ce cadre, le financement de fouilles archéologiques fut très répandu, autant pour enrichir le patrimoine culturel national que pour dynamiser l'emploi. À Solonte, dans les années 1950 et 1960, jusqu'à trente ouvriers furent employés au fil de l'année, ce qui permis d'augmenter la surface fouillée du par cet d'offrir un revenu fixe à plusieurs personnes. La fouille archéologique de Solonte fut aussi l'occasion de former une partie du personnel de la Surintendance : dans une lettre de Vincenzo Tusa, l'archéologue donne des conseils à Damiano Egidio, assistant et responsable de fouille, pour la rédaction des carnets de fouilles (AMSal, Dossier 685, fouilles du 1953). Sur les aspects économiques de la Cassa per il Mezzogiorno et sur ses investissements, voir notamment Lepore 2011, p. 283, 307-309, 315.

44 AMSal, Dossier 672, *Tutela affari generali*, année 1951 ; Tusa 1952, p. 294, n. 3770.

45 Polizzi et Torre 2018.

46 Polizzi *et al.* 2017.

47 AMSal, Dossier 672, *Tutela affari generali*, année 1951.

48 Alacevich 2015.

49 Lepore 2011.

50 Les travaux de Neil A. Silberman montrent bien comment tout site anthropique, même une simple citerne, peut se charger de valeurs collectives et individuelles au titre d'héritage culturel, Silberman 2016.

51 https://delegazioneunesco.esteri.it/rappunesco/it/ ; Meskell 2018.

Après guerre, dans la suite des politiques précédentes, la construction de l'identité italienne s'est appuyée sur les héritages antiques de la péninsule. Envisagé comme fédérateur et chargé d'humanisme, le passé s'impose comme l'une des priorités patrimoniales en Sicile[52]. Directement impliqués dans sa restauration et sa resémantisation, les Siciliens voient, après son exploitation idéologique par la propagande fasciste et sa « reprogrammation » militaire, leur patrimoine se charger d'une symbolique locale et nationale renouvelée, liée à la reprise économique. Cela est notable dans les sites plus riches en vestiges, tel que Sélinonte, où l'anastylose du temple E fut encouragée en premier lieu par Jole Bovio Marconi[53], mais aussi dans des sites mineurs tels que Solonte, qui étoffèrent ultérieurement le patrimoine sicilien à travers des fouilles en extension.

CC BY NC SA

52 L'héritage culturel (« cultural heritage », Dümke et Gnedovsky 2013, p. 6) fait partie des éléments utilisés par les nations comme ciment de la communauté. Depuis l'Antiquité, les nations ont fréquemment cherché leur propre légitimité dans le passé (Silberman 2016, p. 31). Le débat sur les « usages du passé » est désormais très actif dans la recherche, notamment du point de vue politique et social, voir notamment Hartog et Revel 2001.

53 Pour l'anastylose du Temple E de Sélinonte et les polémiques que en ont suivi, Marconi 2016, p. 73-75.

Bibliographie

Liste des abréviations par ordre alphabétique

AMSal : Archivo del Museo Archeologico Regionale di Palermo "Antonio Salinas".

ASET : Archivi dello Sviluppo Economico Territoriale.

ASPa : Archivio di Stato di Palermo.

ECPAD : Centre d'archives et de production audiovisuelle, Paris.

GdS : *Musei cittadini restaurati dagli alleati*, "Giornale di Sicilia".

Sources anciennes

Polybe, *Histoires*, XXXVIII, 21, 13

Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XXXII, 24

Plutarque, *Vies parallèles*, IV, 24

Appien, *Libyca*, 132

Travaux

Alacevich M. 2015, « Il Piano Marshall, l'Italia e il Mezzogiorno », *in La Cassa per il Mezzogiorno Dal recupero dell'archivio alla promozione della ricerca* (Quaderni SVIMEZ), Rome, p. 91-101.

AlMaqdissi M. et Ishaq E. 2016, *La Syrie et le désastre archéologique du Proche-Orient : « Palmyre cité martyre »*, Beyrouth.

Baldoli C. et Knapp A. 2012, *Forgotten Blitzes: France and Italy under Allied Air Attack, 1940-1945*, Londres.

Battaglia G. et Sarà G. 2014, *Jole Bovio Marconi, 150 anni di Preistoria e Protostoria in Italia*, Rome.

Bellomo A. 2016, *La Sicilia e l'aviazione nella Prima guerra mondiale*, Palerme 2016.

Bellomo A. et Picciotto C. 2008, *Bombe su Palermo : Cronaca degli attacchi aerei 1940-1943*, Gênes.

Berry J. 2007, *The Complete Pompeii*, Londres.

Caruso A. 2013, *Il Piano Marshall e la Sicilia. Politica ed economia*, Turin.

Conigliaro C. 2013, « La battaglia di Agrigento », *Storia Militare* 238, p. 4-18.

Conigliaro C. 2017, *I corsari del Terzo Reich e i segreti di Husky. Sicilia (1940-1943)*, Assago.

Dümke C. et Gnedovsky M. 2013, *The Social and Economic Value of Cultural Heritage: literature review*, EENC paper (European Expert Network on Culture), disponible sur : https://www.interarts.net/descargas/interarts2557.pdf.

Ellwood D.W. 1977, *L'alleato nemico. La politica dell'occupazione anglo-americana dell'Italia 1943-1946*, Milan.

Galimberti Biffino G. 2009, « L'*imperium* et l'empire dans l'Italie fasciste des années trente », *in* Y. Perrin (dir.), *S'approprier les lieux. Histoire et pouvoirs : la resémantisation des* édifices *de l'Antiquité au mouvement de patrimonialisation contemporain*, Saint-Etienne, p. 155-166.

Garcia y Garcia L. 2006, *Danni di guerra a Pompei. Una dolorosa vicenda quasi dimenticata*, Rome.

Gioannini M. et Massobrio E. 2007, *Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*, Rome.

Hartog F. et Revel J. (éd.) 2001, Les *Usages politiques du passé*. Paris, 2001

Lévy J. et Cohen A. 2016, « Les vestigicides contemporains ou la ruine des ruines », *Frontières* 28, disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/fr/2016-v28-n1-fr02922/ [consulté en 12/2019].

Lepore A. 2011, « La valutazione dell'operato della Cassa per il Mezzogiorno e il suo ruolo strategico per lo sviluppo del Paese », *Rivista Giuridica del Mezzogiorno* 12, p. 281317.

CC BY NC SA

Liffran F. (éd.) 1991, *Rome 1920-1945. Le modèle fasciste, son Duce, sa mythologie*, Paris.

Maiuri A. 1956, *Taccuino Napoletano*, Naples.

Marconi C. 2016, « Anastilosi a Selinunte : i primi 200 anni (1779-1977) », *Selinunte. Restauri dell'antico*, Rome, p. 71-78.

Martin J. et Martin P. 2001, *Ils étaient là : l'armée de l'Air septembre 39-juin 40*, Fleurance.

Meirano V. 2018, « I bronzi bombardati : un progetto per il recupero dei reperti metallici esposti nel 'Museo Pompeiano'. Il vasellame », *in* D. Elia et V. Meirano (éd.), *Pompeiana Fragmenta. Conoscere e conservare (a) Pompei. Indagini archeologiche, analisi diagnostiche e restauri*, Turin, p. 239-246.

Meskell L. 2016, « Gridlock : UNESCO, global conflict and failed ambitions », *World Archaeology* 47, 2015, p. 225-238, disponible sur : https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00438243.2015.1017598.

Meskell L. 2018, *A Future in Ruins : UNESCO, World Heritage, and the Dream of Peace*, Oxford.

Polizzi G., Ollivier V., Fumadó Ortega I. et Bouffier S. 2017, « Archéologie et hydrogéologie », *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome*, Rome, disponible sur : http://cefr.revues.org/1705 [consulté en 12/2019].

Polizzi G. et Torre R. 2018, « Il balaneion dell'agora di Solunto », *Mare Internum* 10, p. 59-72.

Porcheddu V. 2016, « Palmira, orrore senza fine », *Il Manifesto*, 20 août 2016.

Prescia R. 2008, *La ricostruzione monumentale post-bellica a Palermo nel dibattito nazionale*, dans *Memoria del 9 maggio 1943*, Palerme, p. 1946n disponible sur : https://iris.unipa.it/retrieve/handle/10447/6911/560709/9maggio43.pdf [consulté en 06/2020].

Romeo S. et Rothier W. 2017, *Bombardamenti su Palermo, un racconto per immagini*, Palerme.

Silberman A.N. 2016, « Heritage places: Evolving conceptions and changing forms », *in* W. Logan, M. Nic Craith et U. Kockel (éd.), *A Companion to Heritage Studies*, Londres, p. 29-54.

Shores C. et Massimello G. 2016, *A History of the Mediterranean Air War, 1940-1945. Volume* 3. *Tunisia and the End in Africa, November 1942-1943*, Londres.

Tusa V. 1952, « Solus or Soluntum (Sicilia, Palermo) », *Fasti Archeologici, Annual Bulletin of Classical Archaeology. Volume referring to the Year 1951*, p. 294, n. 3770.

Veyne P 2015, *Palmyre, l'irremplaçable trésor*, Paris.

CC BY NC SA

CC BY NC SA

Réflexions critiques autour des frontières de la péninsule Ibérique au premier âge du Fer

DOI : 10.35562/frontieres.323

Vanessa Rodrigues

Docteure, ITEM - Identités, Territoires, Expressions, Mobilités (EA 3002)

Fondée sur le registre archéologique, l'étude des notions d'ethnie et d'identité culturelle chez les sociétés protohistoriques sans écriture conserve toujours un caractère partiel et problématique. L'approche traditionnelle a consisté à cartographier certaines catégories de vestiges dans le but de reconnaître des aires culturelles pouvant coïncider avec les territoires d'ethnies décrites par la littérature gréco-latine. F. Barth a dénoncé l'approche des catégories ethniques à partir de leur contenu culturel pour privilégier une étude des frontières de ces entités. L'identité d'un groupe donné est, selon lui, façonnée par l'interaction avec d'autres selon un processus indissociable de l'existence d'une frontière ethnique. Aussi s'avère-t-il effectivement indispensable de s'interroger en archéologie sur le passage théorique entre les notions de culture matérielle et de style et l'identification d'espaces culturels. Après avoir relevé le non-sens d'une frontière protohistorique perçue comme séparation, j'insisterai sur la manière dont la délimitation des aires d'étude en conditionne l'approche. Cet article est ensuite l'occasion d'imaginer d'autres frontières à partir de l'étude du paraître et du fait vestimentaire dans la péninsule Ibérique à l'âge du Fer.

Mots-clés : Protohistoire, péninsule Ibérique, ethnies, identité culturelle, style, vêtement, parure, frontière, sphère d'interaction, réseaux

Based on the archaeological register, the study of ethnicity and cultural identity in protohistoric societies, characterized by the absence of writing, always retains a partial and problematic character. The traditional approach has been to map some remains in order to recognize cultural areas that may coincide with the ethnic territories described by greco-latin literature. F. Barth denounced the approach of ethnic categories based on their cultural content to favour study of their boundaries. The identity of a particular group, he says, is shaped by interaction with others through a process inseparable from the existence of an ethnic boundary. It is therefore essential to question in Archaeology the theoretical transition between the notion of material culture and style and the identification of cultural spaces. After noting the nonsense of the protohistoric boundary perceived as separation, I will emphasize how the delimitation of study areas determines its approach. This article is then an opportunity to imagine other frontiers starting from the study of the appearance and the clothing fact in the Iberian peninsula in the Iron Age.

Keywords: Protohistory, Iberian Peninsula, ethnicities, cultural identity, style, clothing, adornment, border, sphere of interaction, networks

La question des frontières protohistoriques mérite une attention particulière dans le cadre de la thématique abordée par ce numéro de la revue *Frontière·s*. L'étude des notions d'ethnie[1] et d'identité culturelle[2] à partir du registre archéologique des sociétés protohistoriques sans écriture conserve toujours un caractère partiel

1 L'épineuse question des rapports entre l'archéologie et l'identité ethnique dépasse l'ambition du présent article. Je me permets de rappeler que S. Jones distingue, au moyen de définitions précises, les notions d'identité ethnique, de groupe ethnique et d'ethnicité : Jones 1997, p. xiii. Voir aussi Amselle 1985 et, plus récemment, Chrétien 2003. Le faible nombre d'études archéologiques consacrées aux questions ethniques dans les sociétés anciennes est soulevé dans Müller 2014. L'historiographie espagnole sur ce thème apparaît donc comme un cas à part.

2 Meyran et Rasplus 2014, p. 5-12.

et problématique. L'approche traditionnelle a consisté à cartographier certaines catégories de vestiges dans le but de reconnaître des aires culturelles pouvant coïncider avec les territoires d'ethnies décrites par la littérature gréco-latine[3]. Cette posture méthodologique n'est pas sans rappeler celles des ethnologues européens confrontés aux sociétés africaines, amérindiennes et asiatiques jugées primitives (préindustrielles et sans histoire) et inférieures[4]. P. Ruby propose de dépasser cet écueil à partir d'une définition étroite de l'ethnie entendue comme « […] création discursive (même si le discours peut se réduire à l'énoncé d'un ethnonyme et d'une origine), basée sur une ascendance commune parfois "réelle", le plus souvent mythique[5] ». En outre, il préconise une méthode d'interprétation rigoureuse du registre archéologique permettant de passer de la notion de « culture archéologique » à celle d'ethnie[6]. Les groupes humains se servent effectivement de caractéristiques culturelles (langue, costume, forme d'habitat etc.) pour s'identifier eux-mêmes et signifier aux autres leur différence[7]. Autrement dit, ils rendent visible leur identité. Selon F. Barth, celle-ci est façonnée par l'interaction avec d'autres selon un processus indissociable de l'existence d'une frontière ethnique. En outre, l'anthropologue a dénoncé l'approche (essentialiste ou substantialiste) des catégories ethniques à partir de leur contenu culturel pour privilégier une étude des frontières de ces entités[8]. Aussi s'avère-t-il effectivement indispensable en archéologie de s'interroger sur le passage théorique entre les notions de culture matérielle et de style et l'identification d'espaces culturels[9].

Le caractère problématique des frontières (ethniques, culturelles, etc.) prend un relief particulier dans le cadre de la péninsule Ibérique au premier âge du Fer[10] (VIIIe-VIe siècles avant J.-C.). J'aborderai cette question à partir de l'étude du paraître et du fait vestimentaire[11] des communautés protohistoriques. Cet angle d'approche – que des recherches récentes ont contribué à renouveler[12] – s'avère particulièrement pertinent pour appréhender les stratégies mises en place par un groupe (ou un individu) pour s'identifier à un autre (appropriation et échange vestimentaires) ou s'en démarquer. En raison de la rareté des pièces textiles préromaines conservées, il s'agit d'étudier ici des objets de parure fabriqués en métal et dans d'autres matériaux (verre, ambre, os, etc.). En outre, je m'appuierai sur l'idée que le processus par lequel se forme l'identité culturelle va de pair avec celui générant le « style matériel »[13].

Fondé sur une réflexion critique des types de délimitations traditionnelles de l'historiographie (culturelles, ethniques, etc.), cet article est l'occasion d'imaginer de nouvelles frontières protohistoriques à partir de l'analyse du mode de production, d'expression et de diffusion du mobilier archéologique (fabrication locale ou exogène, mécanisme d'appropriation, etc.).

CC BY NC SA

De la frontière ethnique au système-monde

Après avoir relevé le non-sens d'une frontière protohistorique perçue comme séparation, j'insisterai sur la manière dont la délimitation des aires d'étude en conditionne l'approche. J'envisagerai ensuite le modèle théorique du système-monde adapté à l'étude de la protohistoire.

La frontière ethnique : une impasse pour l'archéologie protohistorique ?

L'approche historiographique rend non seulement compte du poids des découpages administratifs et politiques de la péninsule Ibérique mais aussi de l'imaginaire actuel des frontières anciennes au moment d'établir des sujets de recherche. Aussi les études régionales présentées lors du colloque *Paleoetnología de la Península-*

3 Sur la critique de cette tendance attributionniste en archéologie, voir notamment Jones 1997, p. 106 *sq.*, p. 143 ; Moret 2004, p. 33-37 ; Cruz Andreotti et Mora Serrano 2004 ; Ruby 2006, p. 54 ; Fernández Götz 2008.

4 Amselle 1985, p. 14.

5 Voir le cadre théorique au sein duquel P. Ruby parvient à définir le groupe ethnique et l'ethnicité : Ruby 2006, p. 45.

6 D'un point de vue méthodologique, P. Ruby recommande que les discontinuités du registre archéologique soient d'abord interrogées sur le plan chronologique, fonctionnel puis humain (distinction sociale) avant d'être interprétées comme une variable ethnique : Ruby 2006, p. 55.

7 Custódio Gonçalves 1986, p. 47.

8 Barth 1995, p. 213.

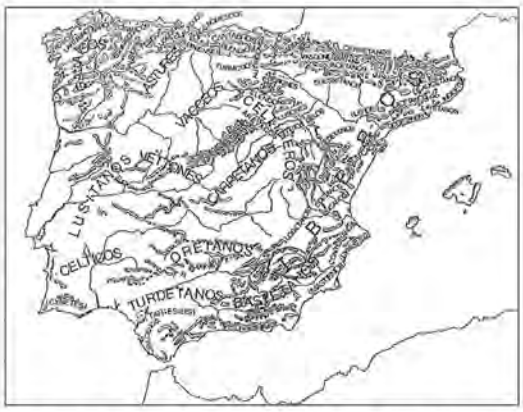
9 Binford 1962, p. 220 ; Dhennequin *et al.* 2009 ; Bats 2010, p. 9-12. Plus récemment, voir Müller 2014 pour sa réflexion sur les rapports entre culture matérielle et identité ethnique.

10 Toutes les dates, sauf mention contraire, sont entendues avant J.-C.

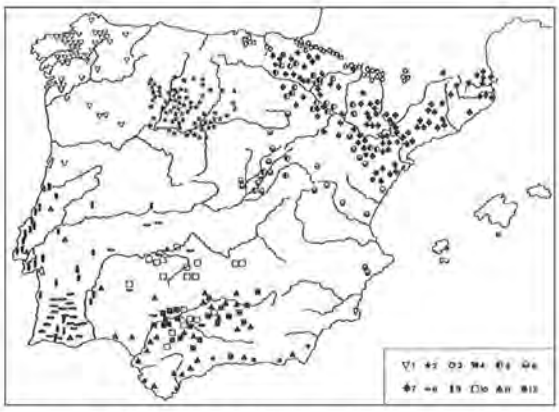
11 Le terme de vêtement, entendu ici comme synonyme de costume, englobe donc la parure et les modifications corporelles (tatouages, etc.). Delaporte 1981, p. 2.

12 Dans une perspective diachronique, voir Paresys 2008 ; Bodiou et al. 2011 ; Bartholeyns 2011. En archéologie, cette thématique a été traitée lors de cycles de séminaires tel que « Paraître et modes vestimentaires des Celtes de l'âge du Fer », organisé en 2013/2014 à l'École Normale Supérieure de Paris, ou de tables rondes telles que celle de l'IUSSP : « Être et paraître en Europe. Identité et parures féminines aux âges du Bronze et du Fer », 17-19 septembre 2015, Université Libre de Bruxelles.

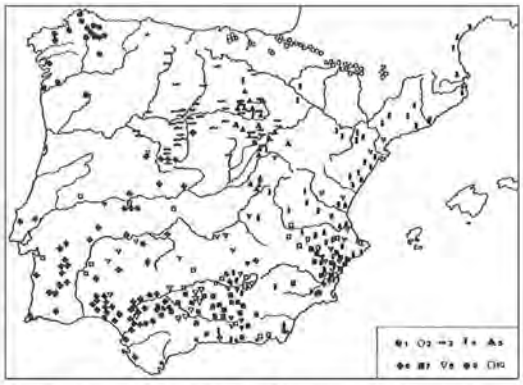
13 Dietler et Herbich 1994, p. 213.



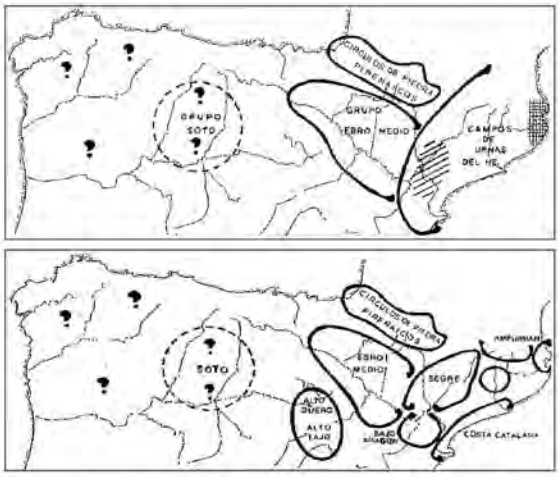
Carte des peuples préromains de la péninsule Ibérique.



Carte de répartition d'éléments de culture matérielle dans la péninsule Ibérique vers 700 av. J.-C. 1. Haches à talon et double anneau. **2.** Céramique de type « Soto de Medinilla ». **3.** Tumulus pyrénéens. **4.** Céramique figurée et polychrome (tartessique). **5.** Céramique excisée type « Redal ». **6.** Céramique incisée type « Pico Buitre ». **7.** « Champs d'Urnes ». **8.** Stèles du Sud-Ouest. **9.** Céramique type « Lapa do Fumo ». **10.** Stèles sans représentation de bouclier en V. **11.** Toponymes en ippo, -uba, -urgi. **12.** Sites phéniciens.



Carte de répartition d'éléments de culture matérielle dans la péninsule Ibérique vers 500 av. J.-C. 1. Poignards à antennes du Nord-Ouest. **2.** Tumulus pyrénéens. **3.** Céramique « *a peine* ». **4.** Urnes à « *rejetas* ». **5.** Sépultures à armes. **6.** Bronzes orientalisants. **7.** Sculpture orientalisante. **8.** Ex-voto ibérique. **9.** Sites phéniciens. **10.** Épigraphie méridionale.



Groupes archéologiques définis par le registre funéraire. Haut : vers 800 av. J.-C. (Soto ? Moyenne vallée de l'Èbre, cercles de pierre, «Champs d'Urnes»). Rayures : sépultures tumulaires. Carrés : influence mailhacienne.
Bas : vers 600 av. J.-C. (Soto ?, Alto Duero-Tajo, cercles de pierre, moyenne vallée de l'Èbre, Segre, Bas Aragon, côte catalane, Ampurdan).

Figure 1. Comparaisons de différentes cartes de répartition de la péninsule Ibérique à l'âge du Fer à partir des sources gréco-latines et de différents éléments du registre archéologique
a-b-c. d'après Almagro Gorbea et Ruiz Zapatero 1992, fig. 6-7-9, d. d'après Ruiz Zapatero et Lorrio Alvarado 1995, fig. 1b-2c

la Ibérica[14] semblent-elle parfois involontairement prisonnières des frontières régionales actuelles. Bien que ces travaux sur la paleo-éthnogénèse de la péninsule[15] se soient efforcés de reconnaître différentes ethnies, cette question reste encore problématique car les critères d'identification demandent à être explicités et affinés[16]. Ils témoignent parallèlement de la tendance à questionner, voire à réhabiliter, le terme d'ethnie et ses

14 Ruiz Zapatero et Almagro Gorbea 1992.
15 Dans ce travail, le terme « Péninsule », employé seul, désigne strictement la péninsule Ibérique.
16 Ruiz Zapatero et Álvarez Sanchís 2002, p. 254-258 ; Almagro Gorbea 2008, p. 52 ; Romero Carnicero et al. 2008, p. 651-652.

notions dérivées. Deux termes récurrents dans la recherche archéologique espagnole[17], « ethnogéographie » et « paléoethnographie », renvoient à l'objectif de retrouver le substrat[18] ou encore le processus de formation[19] des ethnies préromaines.

Bien que cette approche se soit considérablement accentuée ces dernières années[20], elle ne fait pas l'unanimité[21]. Des travaux anthropologiques, géographiques et archéologiques ont depuis longtemps montré que les cartes de répartition d'un type d'objets ne reflètent pas toujours l'expression d'une identité ethnique ou culturelle. En fonction du critère retenu pour être cartographié, les délimitations entre les « cultures archéologiques » de la péninsule Ibérique au premier âge du Fer fluctuent clairement (fig. 1). Selon P. Brun, une approche de la partition de l'espace étudié en zones doit passer par l'observation d'assemblages « polythétiques » de types d'objets caractérisant une culture et son expansion géographique[22]. Chaque critère retenu (typologique, technique, etc.) ne permet pas de définir une culture mais un « fait culturel » et autant de zones et de frontières superposables ou non. Dans cette optique, la carte ci-contre (fig. 2) récapitule les interactions interrégionales de l'Occident péninsulaire en fonction de l'assemblage « polythétique » de plusieurs objets de parure. Cette démarche rejoint celle de l'anthropologue J.-L. Amselle pour qui l'étude de « l'objet ethnique » exige de déceler les multiples « traits culturels » des sociétés et de les retranscrire sur des cartes pour en définir les limites mouvantes[23]. Les frontières naturelles (montagnes, fleuves, déserts, etc.) ne constituent pas davantage des arguments plus solides pour tracer les contours des identités culturelles, elles peuvent être traversées ou constituer des zones à part entière[24].

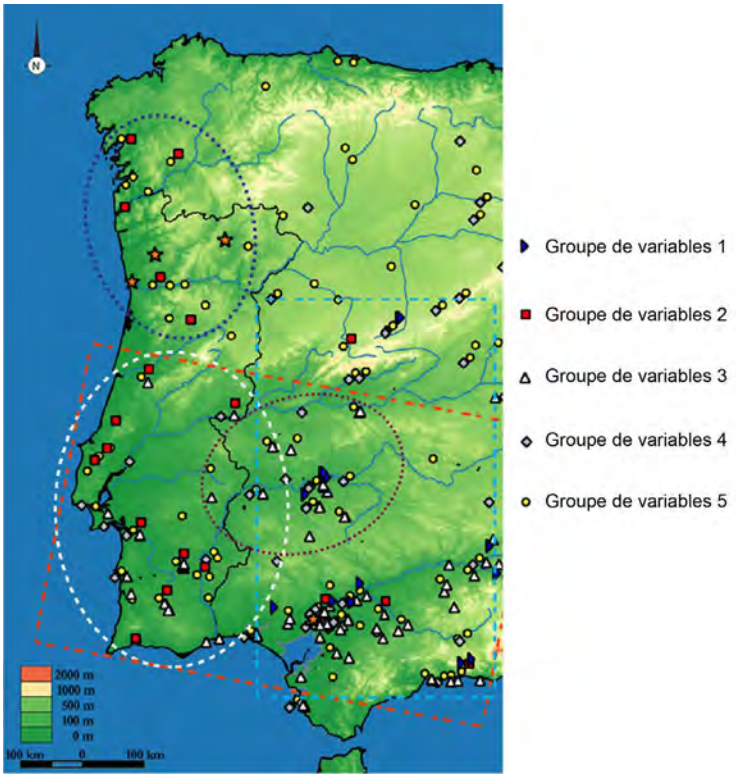


Figure 2. Carte récapitulative des interactions interrégionales en fonction de l'assemblage « polythétique » d'objets de parure dans l'Occident péninsulaire
SIG Rodrigues 2016, fig. 144

Les entités spatiales que j'ai retenues dans cet article coïncident en grande partie avec la façade atlantique de l'Europe sud-occidentale : le Portugal, le centre et le nord de l'Espagne et le sud-ouest de la France. Les désavantages d'une étude limitée géographiquement à une frontière nationale sont connus : d'abord en raison du poids mental des limites administratives au moment d'opérer des comparaisons ; ensuite, en raison de leur illégitimité historique. Pour les mêmes raisons, j'ai choisi de dépasser certaines frontières naturelles, telles que les Pyrénées, afin d'incorporer l'Aquitaine méridionale dans l'analyse[25]. De toute évidence, le croisement des données actuellement disponibles dans le registre archéologique n'autorise pas la reconnaissance d'ensemble culturels unitaires et homogènes dans l'espace étudié, elles invitent au contraire à travailler sur la cohérence des faciès archéologiques puis à engager une étude comparée des réalités régionales. Devant l'impossibilité de retracer les frontières ethniques, une nouvelle piste de réflexion consiste à penser les multiples

17 Moya Maleno 2012.
18 Burillo Mozota 1992, p. 195-222.
19 González Prats 1992, p. 137-150.
20 Cruz Andreotti et Mora Serrano 2004 ; Fernández Götz et Ruiz Zapatero 2011, p. 219-236.
21 Moret 2004, p. 37 ; Serrano Madroñal et al. 2011, p. 170.
22 Brun 1998.
23 Amselle 1985, p. 33.
24 Whittaker 1989, p. 25-26.
25 Cazals et al. 2007.

CC BY NC SA

réseaux d'échanges – espaces de production, de circulation et de consommation[26] – ayant formé et structuré localement des sociétés aux tailles et structures diverses[27].

Centre, périphérie et marge : de nouvelles frontières contestables

Au premier âge du fer, l'Europe sud-occidentale est considérée comme périphérique au regard d'un modèle de système-monde[28] centré sur la Méditerranée[29], dans lequel prennent une part active le pôle tartessique[30] et la zone paléo-ibérique et languedocienne[31]. L'image dépeinte par ce système, fondée sur une certaine forme d'organisation de l'espace, me semble imparfaite et insatisfaisante pour plusieurs raisons. Les zones situées aux confins – autrement dit, les communautés de « l'extrême périphérie » – devraient, en raison de leur éloignement géographique, être isolées ou peu influencées par les logiques de ce système. L'isolement géographique a servi d'argument pour expliquer leurs différences culturelles, condition même du caractère « retardataire » et « primitif » de certaines communautés du nord de la Péninsule[32]. Progressivement, le contact entre les cultures – par diffusion, acculturation[33], etc. – aurait amené une atténuation puis une disparition de ces différences. Cette vision se matérialise clairement dans les cartes schématisant, par des flèches unidirectionnelles, la diffusion des influences artistiques méditerranéennes vers le centre de la péninsule Ibérique (fig. 3).

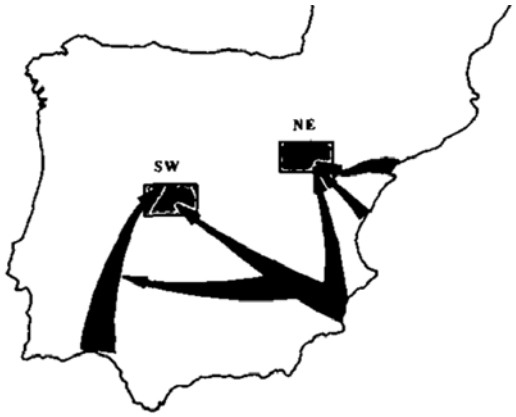


Figure 3. Axes d'interactions entre la Meseta et le littoral méditerranéen traditionnellement matérialisés par des flèches unidirectionnelles
D'après Cerdeño Serrano *et al.* 1996, fig. 1

La zone d'étude choisie offre la possibilité de dépasser le modèle évoqué précédemment et d'envisager une plus grande complexité dans les circuits d'échanges, en travaillant par exemple sur le réseau pyrénéen, tout en ouvrant une réflexion sur la circulation des idées et des savoir-faire entre les mondes atlantique et méditerranéen. La dynamique méditerranéenne est, certes, difficilement contestable qu'il s'agisse d'orientalisation ou d'ibérisation[34] : ces processus de changements culturels affectent, dans la péninsule Ibérique et le sud de la France, les groupes indigènes qui se trouvent respectivement en contact (direct ou indirect, continu ou discontinu) avec les populations proche-orientales dès le IXe siècle puis ibères à partir des VIIe-VIe siècles. Toutefois, ces phénomènes ne résument pas à eux-seuls la situation : les sphères « périphériques », ou sous-systèmes, ont bien souvent leur cohérence propre voire un développement autocentré[35]. De toute évidence, il est aujourd'hui impensable d'expliquer le caractère « inintelligible » et rare des objets de parure orientalisants au-delà de la moyenne vallée du Tage par l'incapacité des communautés à les interpréter et s'en servir comme moyen d'affirmation du pouvoir[36]. On ne saurait douter que les échanges de biens, d'idées et de savoir-faire, comme la circulation des hommes, acquièrent une signification particulière dans ces nouveaux contextes du nord et de l'ouest de la Péninsule, au sein de logiques sociales, culturelles, économiques et politiques propres.

26 Amselle 1985, p. 26.
27 Amselle 1985, p. 23-24.
28 Wallerstein 2011, p. 301-349 *sq.* ; Rowlands 1987, p. 4-5.
29 Moore et Armada Pita 2011, p. 5-7 ; Barrero Martín et Pérez del Castillo 2014.
30 Concernant la définition archéologique de Tartessos en Andalousie, il est désormais inévitable de repenser les composantes géographique, ethnique et politique qui lui sont rattachées. Voir Campos et Alvar 2013.
31 L'espace ibérique, qui s'étend du Languedoc-Roussilon occidental jusqu'à la province d'Huelva, formé de différents peuples partageant, à des degrés divers, une culture commune entre le vie et le iie siècle, recouvre une réalité à dimension culturelle plutôt que géographique. Voir Gailledrat 1997.
32 Custódio Gonçalves 1986, p. 47.
33 Il convient de distinguer le phénomène de diffusion – qui peut se produire sans qu'il y ait contact direct entre les groupes – de celui d'acculturation impliquant non seulement un contact, continu et direct entre eux, mais aussi des changements survenant de manière unilatérale ou réciproque. À titre d'exemple, la situation d'acculturation « spontanée » observée par M. Bats en Gaule méridionale est suggestive : l'accès des groupes indigènes à la consommation de vin est provoqué par le contact avec les Grecs mais cette nouveauté aurait été assimilée en fonction de la logique gauloise (le travail-fête) et selon des adaptations successives : Bats 2010, p. 9-12.
34 Sur l'orientalisation, voir Le Meaux 2010, p. 3-4 ; sur l'ibérisation, voir Moret 2005, p. 273-275 et p. 285-287.
35 Rodrigues 2016.
36 Moreno Arrastio 2001, p. 103-115.

De la frontière au réseau : nouvel écueil ou perspective ?

Entre en jeu la problématique des aires stylistiques établies à partir de l'analyse du fait vestimentaire. L'autonomie des frontières artistiques vis-à-vis des fractures politiques et linguistiques ayant été maintes fois énoncée et démontrée[37], elles sont ici envisagées comme révélatrices d'autres dynamiques socioculturelles que je souhaite évoquer.

Des sphères d'interaction stylistiques…

L'utilisation de la fonction sociale du style de la culture matérielle renvoie à une stratégie identitaire. Elle viserait à marquer et conforter des frontières ethniques ou culturelles dont elle maintiendrait la tension[38] tout en signalant des informations sur des identités relatives[39].

L'étude des catégories d'objets, matériaux, motifs et techniques constitutifs du vêtement protohistorique de la péninsule Ibérique au premier âge du Fer m'a permis de dégager deux communautés d'art[40], c'est-à-dire deux entités géographiques partageant un bagage artistique commun. La première regroupe des ornements partagés par une grande partie de l'Occident péninsulaire, marqués par le goût orientalisant, et intégrant la sphère d'interaction de l'espace dit tartessien (fig. 4). La seconde regroupe les parures évoluant au sein du réseau pyrénéen et de la Meseta orientale en connexion avec la région ibérique du golfe du Lion (fig. 5 et 6). Le résultat de cette réflexion conduit non seulement à envisager les connexions intra-péninsulaires plus nombreuses et complexes qu'il n'y paraissait au départ, mais aussi à relativiser le modèle centro-périphérique présenté plus haut.

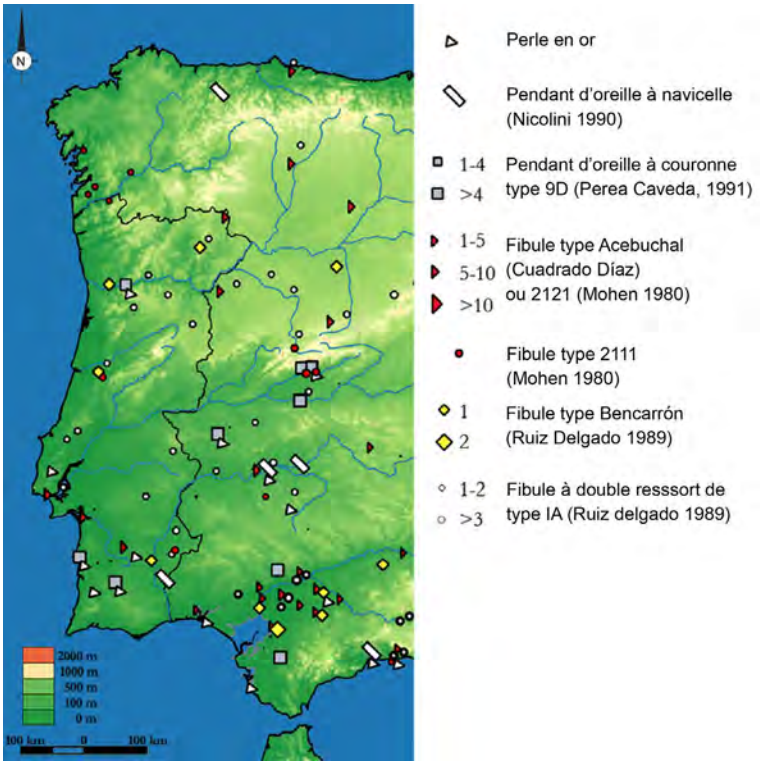


Figure 4. Objets de parure répartis dans l'ensemble de l'Occident péninsulaire
SIG Rodrigues 2016, fig. 138

En parallèle des réflexions menées sur ces deux sphères stylistiques, je me suis intéressée aux types d'objets de parure dont la répartition spatiale dépasse ces frontières. Leur importance a sans doute été sous-estimée jusqu'à présent principalement en raison de la difficulté d'intégrer ce phénomène au sein d'un schéma historique cohérent. Pour le dire autrement, il n'est pas toujours évident de préciser les conditions de leur présence – moyens, vecteurs, acteurs et ressources – dans certaines régions plutôt que d'autres à une époque donnée. Deux situations principales se dégagent : d'une part la production de types difficilement rattachables à une zone donnée[41] (fig. 9.1-2), d'autre part les objets circulant d'un bout à l'autre de l'Europe sud-occidentale, témoignant de l'influence d'une sphère stylistique sur l'autre[42] (fig. 9.3).

37 Les frontières stylistiques se superposent très rarement à celles des ethnies, des états et des langues (Bruneau et Balut 1997, p. 141-142) comme le démontre aussi la répartition spatiale des micro-styles des céramiques des Luo du Kenya : voir Dietler et Herbich 1998, p. 254-257.
38 Hodder 1993, p. 46.
39 Dietler et Herbich 1998.
40 Le Meaux 2010, p. 154.
41 C'est le cas des fibules de type 2111 (Mohen 1980).
42 Certains objets de parure dépassent les sphères d'interaction stylistiques comme en témoignent les agrafes de ceinture de type Agullana-Acebuchal (Cuadrado Díaz 1963).

CC BY NC SA

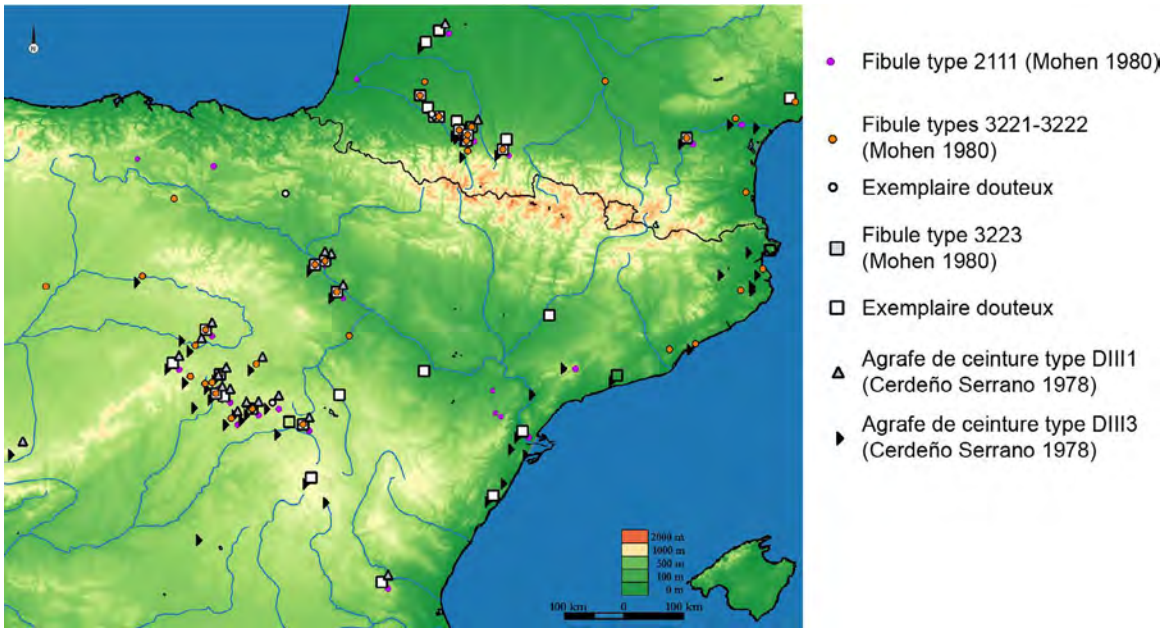


Figure 5. Répartition des objets de parure partagés par la Meseta orientale, la haute et la moyenne vallée de l'Èbre et la région du golfe du Lion
SIG Rodrigues 2016, fig. 148

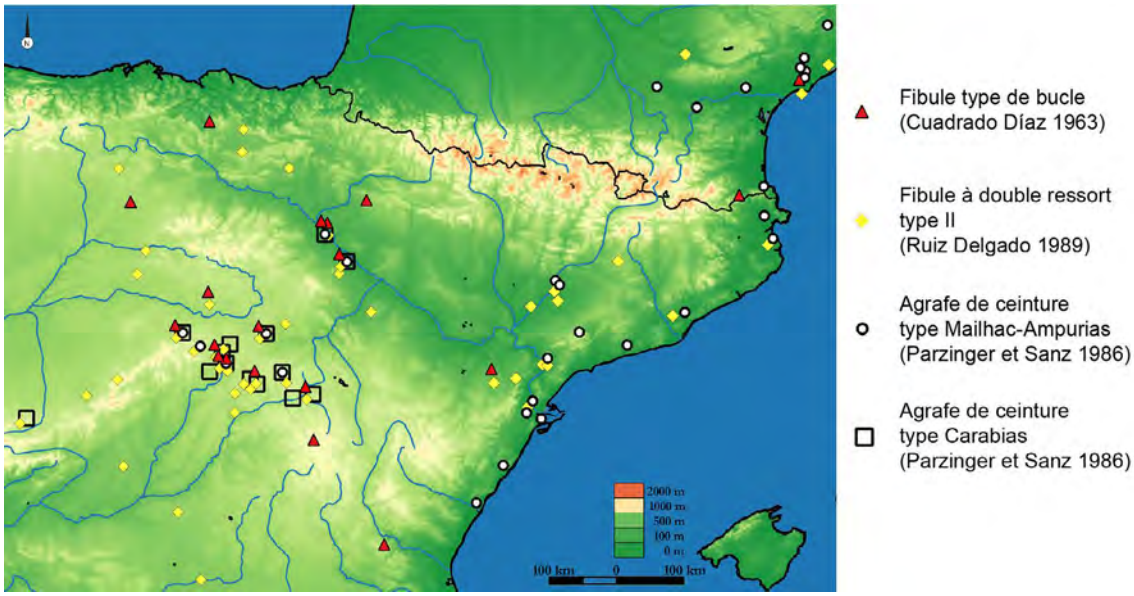


Figure 6. Répartition des objets de parure partagés par la Meseta orientale, la haute et la moyenne vallée de l'Èbre et l'Aquitaine méridionale
SIG Rodrigues 2016, fig. 147

… aux frontières-réseaux

Bien que l'exemple précédent démontre à lui seul le caractère décloisonné des sphères d'interaction, il ressort que le Nord-Ouest péninsulaire, la façade atlantique septentrionale et l'espace sud-aquitain apparaissent comme des territoires plus autocentrés. À titre d'exemple, la faible représentativité des fibules touche assez largement le Nord-Ouest[43] (fig. 7). Toutefois, les épingles à tête enroulée (fig. 9.7), adoptées dès le VIIe siècle dans le costume de la zone littorale de la Galice et dans l'ouest de la Meseta, témoignent d'affinités avec les régions situées au nord du système central et la haute vallée de l'Èbre. Quant au costume des groupes de l'ouest de la Meseta septentrionale, il intègre deux catégories d'ornements vestimentaires rattachées à la

43 González Ruibal 2007, p. 264.

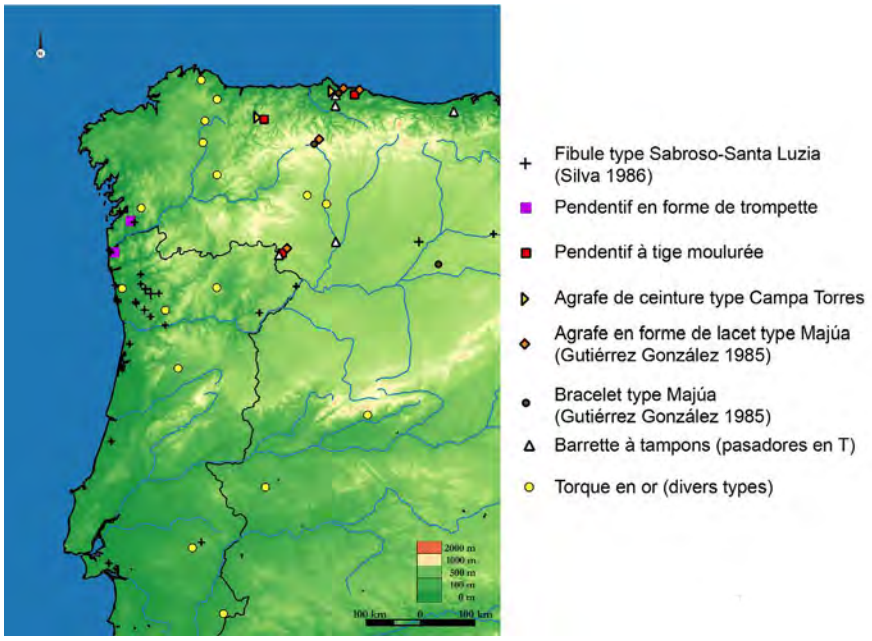


Figure 7. Répartition des objets de parure caractéristiques du vêtement du nord-ouest de la péninsule Ibérique
SIG Rodrigues 2016, fig. 155

Figure 8. Répartition des objets de parure caractéristiques du vêtement de la Meseta
SIG Rodrigues 2016, fig. 153

CC BY NC SA

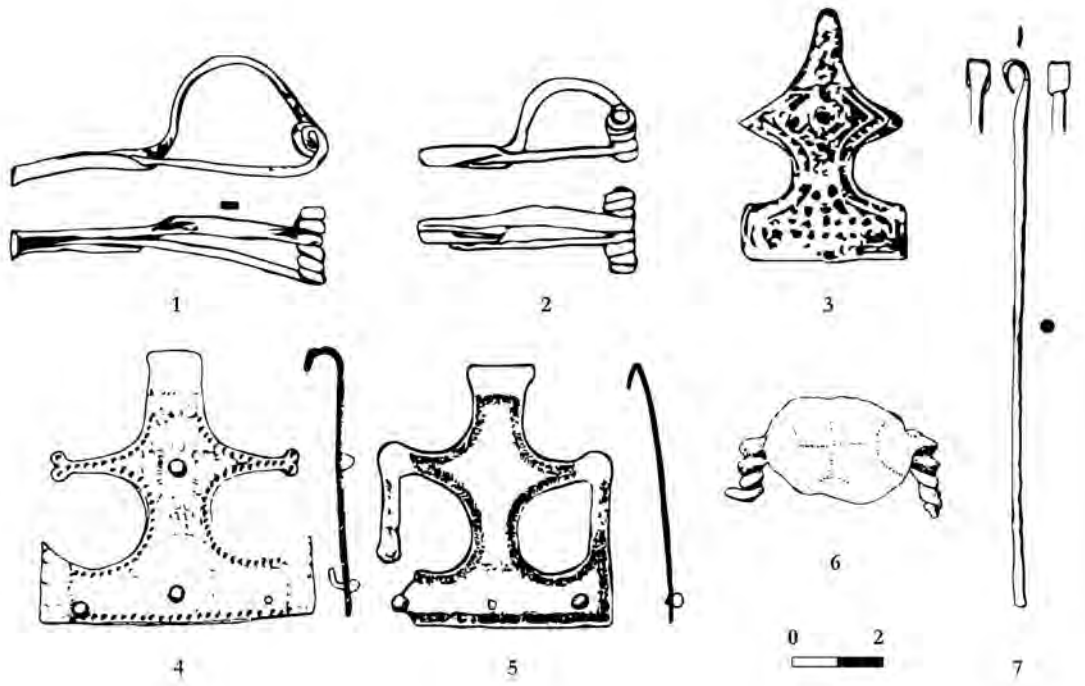


Figure 9. Types d'objets de parure du nord de la péninsule Ibérique au premier âge du Fer
1. Fibule de Coto da Pena [type 2111 (Mohen 1980)] (Silva 1986, Pl. CI.1) **2.** Fibule du castro de Neixón Pequeño [type 2111 (Mohen 1980)] (Fariña Busto et Arias Vilas 1980, fig. 3) **3.** Agrafe de ceinture de Crasto de Tavarede [type CII (Cerdeño Serrano 1978)] (Almeida et Veiga Ferreira 1967, fig. 1.5) **4.** Agrafe de ceinture de Los Castillejos de Sanchorreja [type Carabias (Parzinger et Sanz 1986)] (González-Tablas et al. 1991, p. 314, fig. 4) **5.** Agrafe de ceinture de Los Castillejos de Sanchorreja [type DIII1 (Cerdeño Serrano 1978)] (González-Tablas et al. 1991, p. 314, fig. 4) **6.** Fibule de Los Castillejos de Sanchorreja [type à double ressort 3C (Argente Oliver 1994)] (González-Tablas et al. 1991, fig. 2) **7.** Épingle du castro de Torroso [type à tête enroulée (Mohen 1980)] (Peña Santos 1988, fig. 2)

CC BY NC SA

parure de la Meseta orientale[44] (fig. 8 et fig. 9.4-5-6). Ils attestent la circulation au nord du système central d'objets de parure ou de patrons formels formant partie intégrante des panoplies de la vallée de l'Èbre et de la zone du système ibérique.

Les exemples retenus dans cette démonstration tendent à démontrer que le choix du vêtement ne résulte pas d'une genèse unilatérale, issue soit du domaine orientalisant, soit ibéro-languedocien, mais plutôt d'une série de transferts multilatéraux. En ce sens, les régions septentrionale et centrale de la péninsule Ibérique ne peuvent plus être confinées dans l'image de zones réceptrices d'objets de parure exogènes. Loin d'être périphériques, elles se trouvent dans une zone de « frontière » stylistique entre deux sphères dynamiques dont les limites sont dilatées. Intermédiaire et transitoire, celle-ci n'est ni continue ni linéaire : les communautés y affirment ou se construisent leur identité en sélectionnant les affinités avec les autres régions. Cette situation trouve une correspondance avec la notion d'espace « réticulé » conçu comme un réseau complexe de relations entre groupes locaux, souverains et distants géographiquement dont les rapports sont fondés sur les échanges et les préséances[45].

44 Il s'agit des agrafes de ceinture de type Carabias (Parzinger et Sanz 1986) et DIII1 (Cerdeño Serrano 1978) et des fibules de type à double ressort 3C (Argente Oliver 1994). Voir Rodrigues 2016, p. 163-169.

45 Bonnemaison 1997 ; Lasseur et Thibault 2000.

Conclusion

La frontière protohistorique reste encore à imaginer. En travaillant en dehors de l'espace du système centro-périphérique de l'époque archaïque, émerge un « anti-monde » ou « monde à l'envers[46] » replaçant au cœur de la réflexion la notion de « frontière » pour mieux la déconstruire[47]. L'impression qui ressort d'une première phase de l'âge du Fer où, dans la Péninsule, les *stimuli* sont largement impulsés par la zone méditerranéenne (orientalisation) s'explique bien souvent par le caractère indigent des données issues du registre archéologique pour la transition Bronze-Fer. Par ailleurs, ces connexions sont très rapidement diversifiées au cours du premier âge du Fer selon un réseau pyrénéen et un réseau atlantique[48], parallèles au réseau plus proprement ibérique (ibérisation). Selon l'idée d'un fonctionnement réticulaire des réseaux, les régions situées au nord du système central constitueraient des pôles reliés entre eux et largement indépendants de leur voisinage. Envisagée comme outil heuristique, la notion de frontière reste pertinente mais il est inévitable d'en accepter une composante essentielle : en raison de sa nature fluctuante et polysémique (linguistique, stylistique, etc.), elle est imaginée, elle reste donc toujours à démontrer.

CC BY NC SA

46 Bonnemaison 1997.
47 Bonnemaison 1997 ; Whittaker 1989, p. 25.
48 Rodrigues 2016.

Bibliographie

Almagro Gorbea M. 2008, « Celtas y vettones », *Arqueología vettona : la Meseta occidental en la Edad del Hierro*, coll. Zona arqueológica 12, Alcalá de Henares, p. 44-60.

Almagro Gorbea M. et Ruiz Zapatero G. 1992, « Paleoetnología de la Península Ibérica. Reflexiones y perspectivas de futuro », *Paleoetnología de la Península Ibérica*, Complutum 2/3, Madrid, p. 469-500.

Almeida F. et Veiga Ferreira O. 1967, « Fechos e placas de cinturão, hallstáticos, encontrados em Portugal », *O Arqueólogo Português* 1, p. 81-95.

Amselle J.L. 1985, « Ethnies et espaces : pour une anthropologie topologique », *in* J.L. Amselle et E. M'Bokolo (éd.), *Au cœur de l'ethnie, ethnies, tribalisme et état en Afrique*, Paris, p. 11-48.

Amselle J.L. 2008, « Retour sur "l'invention de la tradition" », *L'Homme*, p 185-194.

Argente Oliver J.L. 1994, *Las fíbulas de la edad del hierro en la meseta oriental : valoración tipológica, cronológica y cultural*, coll. Excavaciones arqueológicas en España 168, Madrid.

Barrero Martín N. et Pérez del Castillo M.J. (éd.) 2014, *Centro y periferia en el mundo clásico. Actes du XVIII Congrès d'Archéologique classique, Mérida 13-17 mai 2013*, Mérida.

Barth F. 1995, « Les groupes ethniques et leurs frontières », *in* P. Poutignat, J. Streiff-Fenart (éd.), *Théories de l'ethnicité*, Paris, p. 203-249.

Bartholeyns G. (éd.) 2011, *Les apparences de l'homme* [*Civilisations*, 592], disponible sur : https://journals.openedition.org/civilisations/2559 [consulté en 06/2020].

Binford L.R. 1962, « Archaeology as Anthropology », *American Antiquity* 28, 2, p. 217-225.

Bodiou L., Huet V., Mehl V. et Gherchanoc F. (éd.) 2011, *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris.

Bonnemaison J. 1997, « Le territoire, nouveau paradigme de la géographie humaine », *in* J. Bonnemaison, L. Cambrézy et L. Quinty-Bourgeois (éd.), *Les territoires de l'identité. Le territoire, lien ou frontière ?*, Paris, p. s/n°.

Brun P. 1998, « Le complexe culturel atlantique : entre le cristal et la fumée », *in* S. Oliveira Jorge (éd.), *Existe uma Idade do Bronze Atlântico?*, Lisbonne, p. 40-51.

Bruneau P. et Balut P.Y. 1997, *Artistique et archéologie*, Paris.

Burillo Mozota F. 1992, « Substrato de las etnias prerromanas en el Valle del Ebro y Pirineos », *in* G. Ruiz Zapatero et M. Almagro Gorbea (dir.), *Paleoetnología de la Península Ibérica. Actas de la reunión celebrada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, Madrid, 13-15 diciembre de 1989*, Madrid, p. 195-222.

Campos J. M. et Alvar J. (éd.) 2013, *Tarteso. El emporio del metal*, Cordoue.

Cazals N., González Urquijo J.E. et Terradas Batlle X. (dir.) 2007, *Fronteras naturales y fronteras culturales en los Pirineos prehistóricos*, Santander.

Cerdeño Serrano M.L. 1978, « Los broches de cinturón peninsulares de tipo céltico », *TP* 35, 1, p. 279-307.

Cerdeño Serrano M.L., García Huerta R., Baquedano Beltrán M.I. et Cabanes Miró E. 1996, « Contactos interior-zonas costeras durante la Edad del Hierro : los focos del noreste y suroeste meseteños », *Complutum* 6, p. 287-312.

Chrétien J.P. 2003, « Ethnies, ethnisme, ethnicité », *in* J.P. Chrétien et G. Prunier (dir.), *Les ethnies ont une histoire* (2e éd.), Paris.

Cruz Andreotti G. et Mora Serrano B. 2004 (éd.), *Identidades étnicas, identidades políticas en el mundo prerromano hispano*, Málaga.

Cuadrado Díaz E. 1963, *Precedentes y prototipos de la fibula anular hispánica*, Madrid.

CC BY NC SA

Custódio Gonçalves A. 1986, « Différences culturelles et identité ethnique. Aspects du développement », *Revista da Faculdade de letras e geografia de Porto* 1, p. 41-50.

Delaporte Y. 1981, « Pour une anthropologie du vêtement », *Actes des journées de rencontre des 2 et 3 mars 1979*, Museum national d'histoire naturelle, Paris, p. 3-13.

Dhennequin L., Gernez G. et Giraud J. (éd.) 2008, *Objets et symboles : de la culture matérielle à l'espace culturel. Actes de la 1e Journée doctorale d'archéologie, Paris, 20 mai 2006*, Paris.

Dietler M. et Herbich I. 1994, « Habitus et reproduction sociale des techniques. L'intelligence du style en archéologie et ethnoarchéologie », *in* B. Latour et P. Lemonnier (dir.), *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques*, Paris, p. 202-227.

Dietler M. et Herbich I. 1998, « Habitus, techniques, style: an integrated approach to the social understanding of material culture and boundaries », *in* M.T. Stark (dir.), *The archaeology of social Boundaries*, Washington, p. 233-263.

Fariña Busto F. et Arias Vilas F. 1980, « Aportazon ao estudo das fíbulas atopadas nos castros galegos », *Actas do II seminário de arqueología del Noroeste peninsular*, Madrid, p. 183-195.

Fernández Götz M.A. 2008, *La construcción arqueológica de la etnicidad*, Keltia 42, Noia.

Fernández Götz M.A. et Ruiz Zapatero G. 2011, « Hacia una Arqueología de la Etnicidad », *TP* 68, 2, p. 219-236.

Gailledrat É. 1997, *Les Ibères de l'Èbre à l'Hérault : VIe-IVe s. avant J.C.*, Lattes.

González Prats A. 1992, « La Peña Negra, 4. Excavaciones en el sector VII de la ciudad Orientalizante, 1980-1981 », *Noticiario arqueológico hispánico* 13, p. 305-385.

González-Tablas Sastre F.J., Fano Martínez M.Á. et Martinez Liquiniano A. 1991, « Materiales ineditos de sanchorreja procedentes de excavaciones clandestinas : un intento de valoración », *Zephyrus* 44-45, p. 301-329.

González Ruibal A. 2007, *Galaicos. Poder y comunidad en el Noroeste de la Península Ibérica (1200 a.C. - 50 d. C.)*, coll. Brigantium, La Corogne.

Hodder I. 1993, « Style as historical quality », *in* M.W. Conkey et C.A. Hastorf (éd.), *The uses of style in archaeology*, New York, p. 44-52.

Jones S. 1997, *The archaeology of ethnicity: constructing identities in the past and the present*, Routledge, Londres, New York.

Lasseur M. et Thibault C. (éd.) 2000, *La géographie culturelle*, Paris.

Le Meaux H. 2010, *L'iconographie orientalisante de la Péninsule Ibérique : questions de styles et d'échanges (VIIIe-VIe siècles av. J.C.)*, Bibliothèque de la Casa de Velázquez 47, Madrid.

Meyran R. et Rasplus V. 2014, *Les pièges de l'identité culturelle*, Paris.

Mohen J.P. 1980, *L'âge du Fer en Aquitaine du VIIIe au IIIe siècle avant J.C.*, Paris.

Moore T. et Armada Pita X.L. 2011, *Atlantic Europe in the first millennium BC. Crossing the divide*, Oxford.

Moreno Arrastio F.J. 2001, « Sobre anomalías e interpretación en los objetos orientalizantes de la Meseta », *Gerión* 19, p. 99-118.

Moret P. 2004, « Ethnos ou ethnie ? Avatars anciens et modernes des noms de peuples ibères », *in* G. Cruz Andreotti et B. Mora Serrano (éd.), *Identidades* étnicas, *Identidades políticas en el mundo prerromano hispano*, Málaga, p. 15-31.

Moret P. 2005, « Ibérisation archéologique, ibérisation linguistique : le cas du Bas Aragon », *Palaeohispanica* 5, p. 273-294.

Moya Maleno R. 2012, « Paleoetnología de la Hispánica Céltica: etnoarqueología, etnohistoria y folklore como fuentes de la protohistoria », Thèse de doctorat, Université Complutense de Madrid (inédit).

Müller C. 2014, « Introduction. La fin de l'ethnicité ? », *Dialogues d'histoire ancienne* suppl.10, p. 15-33.

Paresys I. (éd.) 2008, *Paraître et apparences en Europe occidentale : du Moyen Âge à nos jours*, Presses Universitaires Septentrion, Villeneuve d'Ascq.

Parzinger H. et Sanz R. 1986, « Zum ostmediterranen Ursprung einer Gürtelhakenform der Iberischen Halbinsel », *Madrider Mitteilungen* 27, p. 169-194.

Peña Santos A. 1988, « Metalurgia galaica de la transición BronceHierro : el Castro de Torroso », *Espacio, tiempo y forma* 1, p. 339-360.

Rodrigues V. 2016, « Parures et échanges des Pyrénées à l'Atlantique au premier âge du Fer (viiie-ve siècles avant J.C.) », Thèse de doctorat en histoire de l'art et archéologie, Université de Pau et des Pays de l'Adour (inédit).

Romero Carnicero F., Sanz Mínguez C. et Álvarez-Sanchís J. 2008 : « El primer milenio a.C. en las tierras del interior peninsular », *in* F. Gracia Alonso (dir.), *De Iberia a Hispania*, Barcelone, p. 649-731.

Rowlands M.J. 1987, « Centre and periphery: a review of a concept », *in* M. Rowlands, M. Larsen et K. Kristiansen (éd.), *Centre and Periphery in the Ancient World*, New directions in archaeology, Cambridge, p. 1-11.

Ruby P. 2006, « Peuples, fictions ? Ethnicité, identité ethnique et sociétés anciennes », *Revue des études anciennes* 108/1, p. 25-60.

Ruiz Zapatero G. et Almagro Gorbea M. (éd.) 1992, *Paleoetnología de la Península Ibérica. Actas de la reunión celebrada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, Madrid, 13-15 diciembre de 1989*, Madrid.

Ruiz Zapatero G. et Álvarez Sanchís J. 2002, « Etnicidad y arqueología: tras la identidad de los vettones », *SPAL, Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla* 11, p. 253-277.

Ruiz Zapatero G. et Lorrio Alvarado A.J. 1995, « La muerte en el Norte Peninsular durante el primer milenio A.C », *in* C. Fernández Ibáñez, F. Pérez Losada, R. Fábregas Valcarce (éd.), *Arqueoloxía da morte : arqueoloxía da morte na Península Ibérica desde as Orixes ata o Medievo*, Biblioteca arqueohistórica Limiá 3, Concelho Xinzo de Limia.

Serrano Madroñal R., Sánchez López V. et Hombrados Martínez Z. 2011, « La etnogénesis carpetanalas evidencias epigráficas de un constructo artificial », *in* Comunidad de Madrid, *Actas de las octavas jornadas de Patrimonio Arqueológico en la Comunidad de Madrid*, Madrid, p. 165-170.

Silva A.C.F. 1986, *A cultura castreja no Noroeste de Portugal*, Paços de Ferreira.

Wallerstein I. 2011, *The Modern World-System I. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Berkeley, Los Angeles.

Whittaker C.R. 1989, *Les frontières de l'Empire romain*, Paris.

BY NC SA

CC BY NC SA

“Not the Lover’s Choice, but the Poet’s”: Classical Receptions in Portrait of a Lady on Fire

Portrait de la jeune fille en feu, dir. Céline Sciamma, 2019

DOI : 10.35562/frontieres.258

Benjamin Eldon Stevens

Trinity University, Visiting Assistant Professor, Classical Studies

Céline Sciamma’s film Portrait of a Lady on Fire (Portrait de la jeune fille en feu, 2019) tells its 18th-century story of love and loss in part by retelling an ancient story, the myth of the poet Orpheus and his beloved Eurydice, as related by the Roman poet Ovid in his epic Metamorphoses (c. 8 CE). The myth’s most iconic moment, when Orpheus turns around to look at Eurydice and therefore loses her to Hades, occupies a central position in the film’s plot and underlies its running theme of ‘looking at’ as ‘looking back.’ By changing certain aspects of the myth – replacing poetry or singing with painting, making both main characters women, and having them alternate between the two main mythic roles – Portrait does not so much update the ancient story as debate its meanings. What does it mean to lose someone beloved but gain their image? How is every loss a kind of death, and in its train, the life that remains a kind of afterlife? Most generally, what are the links among lived experience, memory, and art? By raising these questions via the ancient myth, Portrait meditates on the effect of making, as Orpheus did, “not the lover’s choice, but the poet’s.”

Keywords: Orpheus, Eurydice, Ovid, *Metamorphoses*, film, reception, Céline Sciamma

Dans son film Portrait de la jeune fille en feu (2019), Céline Sciamma raconte une histoire d’amour et de séparation au XVIIIe siècle en reprenant en partie un récit antique, le mythe du poète Orphée et de sa bien-aimée Eurydice, tel que raconté par le poète romain Ovide dans ses Métamorphoses (v. 8 ap. J.-C.). Le moment le plus emblématique du mythe, lorsqu’Orphée se retourne pour regarder Eurydice et la perd donc au profit de l’Hadès, occupe une place centrale dans l’intrigue du film et sous-tend un thème récurrent : « regarder » [looking at] ou « regarder en arrière » [looking back]. En modifiant certains aspects du mythe – la peinture remplace la poésie ou le chant, les personnages principaux sont des femmes, qui jouent alternativement les deux principaux rôles mythiques –, Portrait n’actualise pas tant le récit antique que le débat sur ses significations. Que cela signifie-t-il de perdre un être cher mais de gagner son image ? En quoi chaque séparation est-elle une sorte de mort, et dans son sillage, la vie qui reste une sorte de vie après la mort ? Plus généralement, quels sont les liens entre l’expérience vécue, la mémoire et l’art ? En soulevant ces questions par le biais du mythe, Portrait médite sur les conséquences de faire, comme Orphée, « non pas le choix de l’amant, mais celui du poète ». Cet article a fait l’objet d’une traduction en français sur le carnet Antiquipop : https://antiquipop.hypotheses.org/8793

Mots-clés : Orphée, Eurydice, Ovide, Métamorphoses, film, réception, Céline Sciamma

A painting shows a night sky half-obscured by angling clouds. Slightly left of center and halfway to the upper edge, a small full moon streaks the clouds with white. In balanced composition, slightly *right* of center and mostly *below* the horizon line stands a figure: small against the dramatic sky and empty, grassy sward, she is the obvious subject, but who is she? What is she doing there? And in the most striking detail, emphatically unremarked on in the scene, why is the hem of her dress on fire? For from the bottom corner of the dress,

which is a darkened grassy green, a jagged yellow flare rises up, like a small bolt of lightning, shedding a little additional light that casts the woman's shadow towards the moon. Just as this painted "Portrait" shades, at its edges, into darkness, so does the film that contains it, *Portrait of a Lady on Fire*, likewise begin in mystery.

We get to see only once, and briefly, this painting which, in the manner of *mise en abyme*, shares the film's title, "Portrait of a Lady on Fire" (in the French, "Portrait de la jeune fille en feu," some of whose depths I sound in the conclusion, below).[1] It is shown only in the opening scene, at the back of a shot and at first rather small in the *mise en scène*, after an art student has admitted to her teacher, the painter, that she has brought the canvas out of storage. It is for some reason forbidden; as hinted at by having been hidden away, it is of some mysterious meaning to the painter, too painful to keep in view, too significant to destroy. We sense all this from *looking at* her: already sitting still for her students to paint *her* portrait, she grows suddenly tense, her stiffer physical posture suggesting a deeper emotional discomposure. Flicking her eyes to a point off screen, she abruptly interrupts her series of clear instructions to ask, now uncertain, "Who brought that painting out?"

Like the other characters in this scene, we cannot help but look: we *look at* the painter as she *looks at.* This ironic or recursive gesture, a general characteristic of narrative film, has special meaning in *Portrait*. Here in the opening scene it is programmatic: when the shot cuts to show the painting, we see from the painter's point of view and are invited to share her feeling. The painting is nearly centered, framed by two students who – following the painter's gaze and modeling looking for us – look back at it with heads turned and faces therefore hidden, figures blurring as the camera rack-focuses on the canvas; although real and present, the girls are proxies, visibly less important than the painting's absent subject. A slow, even zoom lasts about half the shot (10 of 20 seconds), suggesting attention growing more focused and emotion increasing with it. This present moment is charged by contrast with an as-yet unknown past, as the painter says that what's depicted is from "a long time ago" (*il y a longtemps*).

In this way, *looking at* becomes becomes a freighted *looking back*. Indeed, the subject is not merely past but – mysteriously – lost. When a student asks for the painting's title, the shot cuts back to the painter: she is clearly holding her pose, not moving, as a way of holding herself together in the midst of being – visibly – deeply moved. In answer, she breathes out the words as if she has never spoken them aloud before and can hardly bear to do so even now: "Portrait de la jeune fille en feu." In line with that metaleptic signal of *mise en abyme*, we viewers, who have already been falling into her feeling, finally get to breathe out, too. The effect is a kind of visual-instinctual or mirror-neuronal sympathy, with a story of loss, with elegy, framed as mystery – albeit an unusual one, since we don't yet know *what* has been done, exactly, and *to whom*. Who is the 'lady' in the painting, and how – whether literally or figuratively – has she been lost?

Naturally the painter knows, and so the mystery of the painted "Portrait" is not to be 'solved' so much as recalled, realized in a flashback that – after a jump cut into the next scene – occupies the rest of the story. Thus the filmed *Portait* comprises a long 'looking back' into the painter's memory, which furthers the recursion by centering in turn on certain meaningful moments of 'looking at.' The result is a beautiful meditation on how the present ('at') becomes the past ('back'): how lived experience *may* be turned into images, although that risks replacing a dynamic living person with static pictures that degrade in replication; but ultimately *must* become memory alone. Indeed, with the story set mostly in remembered past, any 'looking *at*' is always a 'looking *back*': the action is meaningful and the feelings real, but the subject is absent, inaccessible to present experience and, so, effectively lost, even imaginary. In this way, *Portrait*'s opening scene establishes a programmatic link between memory as a device for ekphrastic storytelling and a pervasive feeling of elegy.

If that combination, of memory and elegy, is also a fairly general feature of narrative film, it takes on special meaning in *Portrait*'s story and, for my purposes most importantly, in context of the film's explicit engagement with an ancient myth: Orpheus' doomed attempt to save his beloved Eurydice from Hades/death, as told by the Roman poet Ovid in his epic, the *Metamorphoses* (10.1-77).[2] The myth of Orpheus and Eurydice is the archetype for *Portrait*'s depiction of lived experience as leading inevitably to memory of lost love.[3] With a dramatic reading of Ovid at its center, the film's recurrent gesture of 'looking at' as 'looking back' becomes a version – etymologically, a re-'turn' – of the myth's most iconic action, when Orpheus turns his lover's

1 Distributor's website for the film: https://mk2films.com/en/film/portrait-of-a-lady-on-fire/; all of the paintings and sketches in the film are by Hélène Delmaire.

2 Ovid's tale continues past Eurydice's death: most of Met. book 10 comprises stories Orpheus sings in his grief for her, while his own story is concluded by the poem's narrator at 11.1-66. On the myth, see, e.g., Segal 1989, and on its receptions, e.g., Friedman 1970, Warden 1982, Bernstock 1991, Babbi 1999, and Vieillefon 2003. On receptions of Ovid more generally, e.g., Miller and Newlands 2014. For possible Ovidian receptions in others of Sciamma's films, see below, n. 22.

3 The myth has been adapted for the screen many times: e.g., Jean Cocteau's 1950 *Orphée* (see Winkler 2009, p. 281-294), Marcel Camus's 1959 *Orfeu Negro* (see Fredericksmeyer 2007), Baz Luhrmann's 2001 *Moulin Rouge* (see Cyrino 2008). One of the stories sung by Ovid's Orpheus, that of Pygmalion, has recurred in film from near the beginning, with Georges Méliès's 1898 *Pygmalion et Galatée* followed by versions as varied as George Cukor's 1964 musical *My Fair Lady*, Luc Besson's 1990 thriller *Nikita,* and Alex Garland's 2014 science-fictional *Ex Machina* (see Hammond 2018); on this veritable 'Pygmalion complex' (Païni 2010, p. 335, per

gaze back at Eurydice, who is therefore lost to death… but in a way, gained for art. From this perspective, *Portrait*'s opening scene is already a re-enactment of that archetypal loss: 'looking at' the painted "Portrait," the painter remembers that she long ago 'looked back' at her beloved and therefore lost her, retaining only art. As she herself puts it, like ancient Orpheus she made "not the lover's choice, but the poet's."

To develop that reading in this essay, I first summarize major parallels between film and myth and point to some important differences. I then discuss the most overtly classical-receptional scene, when a version of Ovid's tale is read aloud among a trio of characters who debate the myth's most famous action. With their different interpretations in mind, I explore other moments of classical (Ovidian) reception in the film, including the appearance of Ovid's *Metamorphoses* in hardcopy on screen, an unusual painting of "Orpheus and Eurydice," and the most crucial moment of 'turning around.' All of that leads to the film's own most iconic scene, which provides the subject-matter for the painting and therefore motivates the story, the "lady on fire." I hope that this essay invites readers to share in *Portrait*'s classical receptions, whether for the first time or – per the story – looking again[4].

Major parallels and differences between *Portrait* and the myth

I distinguish among the most recurrent points of reference as follows: Sciamma's film (*Portrait*, in italics), the titular painting within the film ("Portrait," in quotation marks), the ancient myth as if in the abstract ('the myth') and its concrete telling ('tale') in Ovid's poem (*Metamorphoses*, henceforth *Met.*), and any given work's 'story' or, in narratological terms, *fabula* as opposed to its 'plot' or *syuzhet*. In those terms, the major parallel between film and myth is a shared basic story despite differences between plots. In the next section, it will also be necessary to refer to the version of Ovid's poem read aloud in the film ('the French translation') as distinct from the ancient Latin text ('the Latin'). Such is the complexity of reception studies – and, as I hope to suggest, a part of *Portrait*'s power as a work of art. A few other works and sources are referred to *ad hoc*.

The most obvious parallel has already been noted: the shared basic story or *fabula*, in which an artist/lover (Marianne [Noémie Merlant], Orpheus) hopes to save their beloved (Héloïse [Adèle Haenel], Eurydice), and thus their love-relationship, from a kind of 'death,' whether figurative (Héloïse is arranged to be married to a Milanese gentleman, such that no future with Marianne is possible) or literal (Eurydice is subject to Hades, i.e., has died already and is returning to life on borrowed time). Famously, the artist/lover fails, 'looking back' and – in different ways – therefore losing their beloved: Marianne looks back and sees Héloïse once more, in the dress for her arranged marriage to the gentleman, an image that will haunt her, such that evidently she has had no lover since; Orpheus looks back to see his fellow newlywed Eurydice, thereby violating the terms of his arrangement with Hades, and so she dies a second time, becoming a 'ghost' whose memory prevents Orpheus from accepting offers of new love (Ovid *Met.* 10.50-81).[5] Finally, both artists, bereft of love, make new art: Marianne goes on to paint, tellingly, an "Orpheus and Eurydice" as well as the titular "Portrait"; and Orpheus sings tales of 'forbidden love.'

Schematizing the major parallel thus already reveals some meaningful differences. First in art: *Portrait*'s Orpheus-figure, Marianne, is a painter, whereas mythic Orpheus was a poet and singer. Although Marianne has some knowledge of music and can play harpsichord/pianoforte a little, that difference is a first indication of how *Portrait* develops and intensifies the visuality of the theme of 'looking at' and 'back': Orpheus might well have *not* looked at Eurydice; Marianne, tasked with painting a portrait, *must* look at Héloïse. That emphasis on visuality is also appropriate – we should be careful not to say 'natural' – to *Portrait* given the medium of film as well as the recurrent trope in the artform, noted above, of 'looking at' characters who are themselves 'looking at.' Thus *Portrait*'s cinematographer, Claire Mathon, aimed at a lensing that would offer a 21st century analogue to painting in the late 18th century.[6]

This difference, between visual/painterly film and aural/singerly myth, is furthered in *Portrait*'s unusual and striking approach to music: there is no extra-diegetic music in the film, and diegetic music occurs in only three scenes. Each musical scene emphasizes the relationship between the two main characters: an early

Winkler 2014, p. 470-472), see esp. James 2011, with Salzman-Mitchell and Alvares 2018, p. 333-386. Ovid's Met. has inspired dozens of films; see Winkler 2014 and 2020, with Fondermann 2008.

4 I thank the editors for their invitation to submit this article and for comments; a slightly different version has been published in French on *Antiquipop* (https://antiquipop.hypotheses.org/8793). Students from spring 2020 courses on "Ancient Worlds in Film & Television" and "Antiquity & Diversity" offered insights. I dedicate it to Jenny Catchings, lifelong fellow cinephile and daily living reason to 'turn around.'

5 This most iconic part of the myth is ancient but attested only late, first in Virgil's *Georgics* (4.453-525).

6 O'Falt 2020b.

moment of earnest discovery between them; the crucial moment that inspires the painted "Portrait"; and the final scene, in which the film's main Orpheus takes – and through her, we take – a long, emotional final look at her Eurydice.

If those are differences between the two 'Orpheuses,' there are also differences between the Eurydice-figures. Although Héloïse is perhaps like mythic Eurydice in the negative sense of having no particular artistic gift, she is unlike Eurydice in having a voice in the plot. Indeed, it is Héloïse who gives voice to the transformative idea that mythic Eurydice might have played a larger role than spelled out in Ovid's tale – an idea that goes on to structure *Portrait*'s version of the iconic action.

That scene points again to the difference between the myth's literal deaths and fantastic elements, and the film's figurative 'death' in the different kind of 'fantasy' that is memory. And of course, with consequences for the story, unlike in the ancient myth, both figures are women.

"Why did he turn?": a philosophical dialogue about Orpheus 'looking back'

Portrait makes its engagement with the myth of Orpheus and Eurydice overt about halfway through, after Marianne and Héloïse have started to have feelings for each other and just before the 'lady on fire' scene. Héloïse's mother is away, and in her absence the three remaining women have warmly bonded despite their differences in status, especially from the shared experience of helping Sophie (Luàna Bajrami) deal with an unwanted pregnancy. The theme of a common bond among women runs through the film, whose ramifications therefore continue into the next scene.

In the present scene, it is night, and the three are sitting at a table in the kitchen. By firelight from the hearth, Héloïse reads aloud from a French translation of Ovid's *Metamorphoses*, starting just before Orpheus' speech asking Hades and Persephone to release Eurydice and ending with Eurydice's second, final death after Orpheus 'looks back.' The reading is interrupted a few times as the women react to the story and debate its meaning; and Héloïse reads two parts aloud again, centered on the iconic moment and its consequence: first when Orpheus turns, and then when Eurydice says 'farewell' and fall into the abyss.

Portrait thus places special emphasis on the myth's iconic moment while questioning its meaning in ways that speak to the developing feelings between Marianne and Héloïse. This complex reception is dramatized by the editing, as the shot cuts several times among the three women individually in medium close-up (upper body and head, some background). The effect is energizing and intimate, as if we are at the table with them and thus – albeit silent – a part of the conversation. Indeed, non-verbal cues, including 'looks,' are particularly meaningful here.

In the following table (table 1), I outline the scene (1:07:45 – 1:11:06) with, on the left, the reading of Ovid, in the center, the characters represented and their dialogues, on the right, the out-of-frame dialogues, and some indications about the scene [dialogue per English subtitles].

Table 1. Outline of Ovid's Metamorphoses read aloud in Portrait

Reading (all by Héloïse)	Pictured	Off-screen dialogue
"Then, striking the lyre … robbed her of her youth"	Book; Héloïse torso, face panned up to	
"I beseech you … All will be yours"	Sophie	
"We all end up here … human race"	Marianne (first sipping wine, then smiling at book)	
"After living out … she will be yours"	Héloïse (reading)	
"If the fates refuse … both our deaths"	Sophie (first looking at Héloïse, then implicitly at Marianne)	
	Sophie: "He's convincing"	Héloïse: "Very"
	Sophie: "I hope they say yes"	
	Héloïse (drinking then resuming)	

CC BY NC SA

"Then for the first time … resist his prayer"	Héloïse (reading)	
"They sent for Eurydice … on condition"	Marianne (smiling more obviously at Héloïse, then at Sophie at "from her wound")	
"… that he would not look back… void"	Sophie (drinking wine)	
"In deep silence… threshold, when…"	Héloïse (reading)	
"fearing losing… empty air"	Sophie (visibly reacting to the iconic moment)	
"Dying a second time… loving her"	Héloïse (reading)	
	Sophie: "That's horrible. Poor woman. Why did he turn? He was told not to, but did for no reason"	
	Marianne (to Sophie): "There are reasons"	
	Marianne (turning to Héloïse): "Read it again"	Sophie: "You think so?"
"They were nearing… spouse turned"	Héloïse (reading)	
	Héloïse (looking wide-eyed at Sophie)	Sophie: "No, he can't look at her for fear of losing her"
	Sophie: "That's no reason. He was told not to do that"	
	Héloïse: "He's madly in love. He can't resist"	
	Héloïse (turning to look at Marianne)	Marianne: "I think Sophie has a point"
	Marianne: "He could resist. His reasons aren't serious. [To Sophie] Perhaps he makes a choice"	
	Sophie: "What choice?"	
	Marianne: "He chooses the memory of her. That's why he turns. [turning to Héloïse] He doesn't make the lover's choice, but the poet's"	
(considering) "She spoke a last farewell … abyss"	Héloïse (first reading, then, after considering): "Perhaps she was the one who said [turning to Marianne] Turn around"	
	Marianne (opening mouth to speak, says nothing)	

Although the three women are all sitting at the same table, once the scene begins they are only shown separately: no two women are on screen at the same time. As the shot cuts to each several times in turn, emphasis falls on their individual perspectives even on shared experiences and feelings. Thus this scene of reading aloud and debating an ancient story takes the form of a philosophical dialogue: Sophie's name, after

CC BY NC SA

all, means 'wisdom,' and the three have bonded partly around her search for *practical* wisdom about her pregnancy.[7] Indeed, with its emphasis on wine-drinking, the scene might recall a particular philosophical dialogue, Plato's *Symposium* or 'Drinking-Party.' In both cases, the topic is 'love,' and the *Symposium* makes reference to homosexual *eros*, including – unusually for ancient literature – between women.[8]

But in important ways the dialogue in *Portrait*'s myth-reading scene is not Platonic, and not only in the loose sense of representing an erotic relationship between two of the speakers.[9] More importantly, in a way simply absent from surviving ancient literature, the interlocutors are of course all women. The scene is thus a microcosm of the film: although men play structurally significant roles in the story, they are mostly small and distant in the plot. Only a few men appear on screen, even the structurally significant men are removed in age (Marianne's father, Héloïse's intended husband), and all go unnamed. Only two men have speaking parts: first the man who ferries Marianne to and from Brittany, giving a terse instruction where to go; second a man at the gallery show who praises her painting of Orpheus and Eurydice (discussed below).

From this perspective, the scene – and thus perhaps the whole film, which not incidentally begins with dialogue between teacher and students, likewise all women – could be called rather a 'Diotimic' dialogue, after the woman philosopher to whom Plato has his character Socrates attribute the philosophical high point of the *Symposium*: the mystical ascent or 'ladder of love,' from sexual *eros* through non-sexual *philia* to divine *agape* (210a-212b). In a sort of structural parallel, the film's Diotimic focus continues into the next scene, when the three women join some dozens of others around a beachside bonfire – and simultaneously, music fills the air and Héloïse's dress catches fire, inspiring the eponymous painting and motivating the whole film. In this way *Portrait*'s high point, really the central turning-point and focus of the story, follows directly on, and must be informed by, the women's reading of Ovid's tale of Orpheus and Eurydice.[10]

Understanding Ovid's tale as mythic mirror-image of *Portrait*

So, how do they understand the tale? First, Sophie feels that Orpheus is "convincing" (Héloïse agrees: "very") and she therefore "hopes" that Hades and Persephone grant his wish. But she is then – the more so – confounded when he does what "he was told not" to do, as she sees it "for no reason". In context of dealing with an unwanted pregnancy, perhaps there is a personal feeling here, a projected disgust with yet another man's unreasoning desire? Or, in her role as household servant, a question about the difficulty of disobedience?

"However that may be, partly Marianne agrees, "think[ing] Sophie has a point": in her view, Orpheus could have chosen otherwise, but – at least in her first interpretation – he made his choice for reasons that "aren't serious". Sophie and Marianne do not resolve their disagreement about the premise: for Sophie, Orpheus had "no reason" (iterated); by contrast, Marianne suggests that "[t]here are reasons." But with the same premise in mind, Marianne yet comes to a different conclusion in dialogue with Héloïse."

In Héloïse's mind, Orpheus violated the condition for a reason that is, strictly, not 'reason' but rather emotion: he "couldn't resist" because he was "madly in love." If we must be uncertain whether Sophie has projected personal experience into her understanding of the tale, in Héloïse's case, and Marianne's to follow, it is clear. Héloïse clearly wants to believe in the overriding power of *love*. In response, Marianne, digging deeper than her own previous interpretation, links Orpheus' decision to *art*: as she puts it, "[h]e doesn't make the lover's choice, but the poet's." The line is one of two most central to the film, and this moment is the most important in the dialogue: Ovid's tale of Orpheus and Eurydice is interpreted by Marianne and Héloïse, albeit implicitly, as bearing on their own developing feelings. Here they come close to stating the equation we have identified as key to *Portrait*'s classical receptions: the artist Marianne is Orpheus, and Héloïse, her subject, is Eurydice.

And yet *Portrait* goes further in transforming the myth. In line with how both the Orpheus- and the Eurydice-figures are women – and perhaps as if taking a next step up the dialogue's 'Diotimic' ladder – it is

7 Given her unwanted pregnancy, does Sophie's name echo Alan Pakula's 1982 film *Sophie's Choice?* Might that aspect of her story recall Plato's image of philosophy as midwifery (*Theaetetus* 148e-151d)?

8 The relevant passage, Aristophanes' speech on 'the origin of love' (*Symp*. 189c-193e), is the inspiration to another film centered on queer experience that also makes strategic use of music: *Hedwig and the Angry Inch* (dir. John Cameron Mitchell 2001), whose point of origin is the song called "The Origin of Love"; see Peraino (2005:246-252), Sypniewski 2009, Jenkins (2015:38-46).

9 There are some romances in Plato but they are mostly relegated to backgrounds. Significantly, as noted in the text even the *Symposium*, centered on eros, leads to an argument in favor of non-sexual love, an irony reflected in Alcibiades' complaint that he has long been unable to seduce Socrates (217a-219d).

10 Given a focus on women's society including eros, *Portrait* could be – and in some reviews has been– called 'sapphic,' but the sense is loosely modern: although, as *Frontière·s*'s anonymous reviewer suggests, we might compare the remote island setting to ancient Lesbos, there is no mention of Sappho or her poetry.

Héloïse who names another possibility: "What if it was Eurydice who told him to turn around?" ("Et si c'était Eurydice qui lui avait demandé de se retourner?"). Héloïse thus voices the possibility of Eurydice *having* a voice, a say in her own story. Ironically and beautifully, this possibility pauses our Orpheus' singing: Marianne is visibly floored, and in response she opens her mouth to speak… and, half-smiling, says nothing. That silence will be filled first in the plot by the 'lady on fire' scene, discussed further below. It is also made up for in a different way later, with further attention to the myth not in the abstract but in the concrete form of the book, to whose visible, physical presence on screen we now turn.

Filling in the blanks of Ovid's text: a reversed Eurydicean look at *Portrait*'s Orpheus

Ovid's *Metamorphoses* appears in *Portrait* in hardcopy: although we do not know it at first, it is the book Marianne has brought with her and loans to Héloïse. Later in the film we see parts of two pages; visual comparison identifies them as being from Banier's prose translation of 1732. I discuss some implications of the passage slightly further below. I have not been able to identify which edition of Banier's translation is shown in the film. Since, however, the translation was first published in 1732 and appeared in further editions throughout the 18th (and 19th) century, it is a historically plausible translation in *Portrait*'s setting in late 18th century France.[11] Interestingly, the Ovid read aloud by Héloïse is *not* Banier's translation but may be an abridgement of an 1881 translation by Puget, Guiard, Chevriau, and Fouquier (Firmin-Didot). I assume this substitution was for convenience and effect: Banier's translation gives Orpheus' speech in full, whereas the scene required a shorter text with different rhetorical emphases to fit the intended structure of shots and interpretations.

More importantly, the book itself, the physical object, goes on to play a much larger role than merely conveying the myth. It provides a space in which Marianne can make up for her concluding silence in the dialogue in a way consistent with her role as painterly 'Orpheus' – and which echoes some aspects of a different tale that Ovid puts in the mouth of ancient Orpheus. To see how, let us consider the text of Banier's Ovid pictured on-screen. The *verso* is somewhat out-of-focus text, certain words legible (esp. the name "Adonis" several times along the right-hand margin), the title "[METAMO]RPHOSES" partly legible at top. The *recto* shows in-focus text making clear this is "D'OVIDE LIV[RE]. X.", i.e., the ending of Ovid's *Met*. book 10, in this edition page 28. The text reads "quelqu'éclat ; en moins d'une heure, il en sortit une Fleur rouge qui ressembloit à celle de la Grenade. Cette Fleur dure peu de tems, puisque les mêmes vents qui la font éclorre, la font aussi tomber." That is Banier's rendering of *Met*. 10.733-739:

> *intumuit sic, ut fulvo perlucida caeno*
> *surgere bulla solet, nec plena longior hora*
> *facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus,* 735
> *qualem, quæ lento celant sub cortice granum,*
> *punica ferre solent ; brevis est tamen usus in illo;*
> *namque male haerentem et nimia levitate caducum*
> *excutiunt idem, qui praestant nomina, venti.*

Or in my English: "…a thunderclap… in less than an hour, there came from it a red flower that resembles that of the Pomegranate. This Flower lasts a short time, since the same winds that make it bloom, also make it fall." This is the end of Ovid's tale of Venus and her doomed lover, Adonis (*Met*. 10.503-559 and 708-738; 560-707 is Venus telling the story of Atalanta and Meleager). Not incidentally, it is also the final song Orpheus sings about forbidden love (10.152-154). Thematic resonance with *Portrait* is fairly clear, as is the *pathos* of the final sentence: like the "Flower [that] lasts a short time" (Banier: "Cette Fleur dure peu de tems"; Ovid: *flos … brevis est … usus in illo*, 735 and 737), the love that blooms between Marianne and Héloïse is constrained by time. That constraint is not yet final at this point in the film's flashback narrative, but it is known already – ironically – from the frame-story.

Both that ironic present feeling of inevitable future loss, and its relationship to memory and/as art, are deepened by what happens to the book in this scene. The two women are naked in Marianne's room: it is the 'morning after' they have slept together. Marianne has just been drawing for herself a small cameo of Héloïse, who observes that eventually Marianne will remember only the image and not her, a kind of 'metamorphosis' from, again, dynamic person into decaying static picture and fading memory. And yet in the midst of that

11 WorldCat lists 22 editions of Banier's translation between 1732 and 1864, with an additional 29 between 1732 and 1771 also including the Latin.

proleptic elegy *Portrait*'s Eurydice surprises her Orpheus once more – Marianne's face echoes the change of expression from the end of the myth-reading scene – by asking for a portrait of her, too. The possibility of that emotionally charged role-reversal has been articulated in another scene: after Héloïse has agreed to sit for a formal portrait, she remarks that, when Marianne is looking at her, she naturally is looking at Marianne: subject and painter "are in the same place" ("Nous sommes à la même place") and so play the same roles.[12]

In the current scene, such mirror-imaging is made literal: breaking out her pencils, Marianne studies her own face in a round mirror placed over Héloïse's *mons pubis* and draws a self-portrait. Her canvas is the blank space of the Ovid *recto*, the bottom three-quarters of page 28. By reversing her image in the mirror, Marianne draws herself as Héloïse sees her, desired and beloved. In this way, *Portrait*'s Orpheus becomes a kind of Eurydice figure, too, a subject of 'looking at' and 'looking *back*': just as if, per Héloïse's suggestion at the end of the reading scene, it was indeed Eurydice who told Orpheus to 'turn around.' Since the plot is flashback, Marianne's Eurydicean status here, in the past, must inform her experience of sitting as portrait subject for her students in the opening (present-time) scene. First-time viewers learn that only now, but for Marianne any portrait-sitting must echo this moment of emotionally charged self-portraiture.

Considering still the now-illuminated book, we may also say that Marianne's self-portrait represents a kind of visual-artistic continuation of Ovid's poetic version of Orpheus' singing: a painterly Orpheus takes over where her mythic predecessor stopped. In fact, Ovid's tale of Orpheus continues into the poem's next book (11.1-66), as the archetypal poet sings of his own emotional state and experience of loss – a figurative self-reflection, even self-obsession, that is transformed in *Portrait*'s reflective dialogues and literal mirror-imagery. Although it is absent from the diegesis, that original, textual continuation of the tale nonetheless establishes a sort of negative or phantom context for Marianne's self-portrait and for where the story goes in the rest of the film.

To see how, we will first follow the now-illuminated hardcopy of Ovid's *Metamorphoses* to its final appearance on screen, in the film's penultimate scene, where – in line with film's and poem's metamorphic themes – the book has been artistically transformed. Not incidentally, that same scene will feature a different meaningful depiction of the myth of Orpheus and Eurydice. That complexly haunted moment will point us backwards through a series of other hauntings and have us look – at last – at the story's turning-point, the 'lady on fire' scene.

Ovid's *Metamorphoses* and the myth of Orpheus and Eurydice on screen once more

Marianne's self-portrait has reminded us that emotional recollection is first activated in the film's opening scene, when she sees, unbidden, her painted "Portrait" of Héloïse. Thereafter the recurrence – even the 'eternal return' – of emotionally charged memory is emphasized in two ways that relate to the myth of Orpheus and Eurydice. Both frame the lived experience of memory, like the sight of the "Portrait," as a startling return (as in Banier's translation of the Adonis story, "quelqu' éclat"). In context of the ancient myth's underworldliness, memory becomes a kind of haunting, and the remembered person, a *revenant* or ghost.

Although at certain striking points, discussed below, *Portrait* develops the idea of 'haunting' with a visual device that is also employed in horror, in general its approach to 'ghosts of the past' is heartbreaking rather than horrifying *per se*. Following the illustrated hardcopy of Ovid's text, we see this culminate in the film's penultimate scene, which forms a kind of pendant for the programmatic opening. At the gallery show, Marianne is visibly surprised by something in the catalogue; we follow her – the camera makes us Eurydice to her Orpheus once more – to what is revealed to be another painter's portrait of Héloïse.

Here Héloïse is depicted with a young child, perhaps five or six years old, who presumably is hers with her husband, the Milanese gentleman. Marianne regards this portrait with feeling more complex than simple surprise. She is then deeply moved when she notices what Héloïse is painted holding on her lap: a book, held partly open by her right hand to reveal a page number, "28." Of course it was on page 28 in their copy of the *Metamorphoses* that Marianne drew her self-portrait: we have not forgotten, and quite obviously nor has Marianne. She is therefore thunderstruck, since, as she must have hardly dared to hope, Héloïse, too, has evidently been haunted by that same emotionally charged moment of (self-)reflection even years into her new and separate life. From the past perspective of the two women as lovers, that future – now present – life for Héloïse was a kind of 'living death,' implicitly the figurative equivalent of mythic Eurydice's real demise.

12 We might compare, e.g., how actors Benedict Cumberbatch and Jonny Lee Miller traded the roles of Victor Frankenstein and the creature every night in Nick Dear's play *Frankenstein* (Royal National Theatre 2011). In contrast, Marianne and Héloïse are not doppelgangers, although *Portrait* draws on horror (discussed below).

Thus at this moment, Marianne-as-Orpheus looks back once more and sees Héloïse-as-Eurydice both loving her still and, heartbreakingly, lost.

Marianne's return to her role as painterly Orpheus is emphasized in this scene's second evocation of the myth. In her own entry to the gallery show, Marianne has painted an "Orpheus and Eurydice." An attendee – one of two men in speaking roles – observes about the painting what we might well, too. Whereas the myth is more traditionally painted at the iconic moment of Orpheus 'turning around' or after Eurydice has died, Marianne has chosen an interstitial moment, when Eurydice is in the midst of being snatched back down to the Underworld. With each figure reaching for the other, as the attendee notes, "They seem to be saying 'goodbye.'" It is a heartbreaking moment, emphasizing shared but separate experience of loss. Indeed, the painting could therefore suggest a kind of Aristotelian *catharsis* or 'cleansing of negative feeling' (*Poetics* 1449b): once a tragedy has passed, spectators may finally experience a lessening of tension – and what are the characters in *these* stories, in the myth and in the film, if not 'spectators' exquisitely conscious of their experience of meaningful looking?[13]

We return to Aristotelian analysis of drama below. Still in the current scene, the connection between the myth as painted by Marianne and the filmed story is deepened by two additional details. First, the setting in the painting is the rocky place at the shore where Marianne and Héloïse spent parts of several days, eventually had their first physical contact – helping each other down a difficult path – and, crucially, shared their first kiss.[14] Second, Marianne's blue outfit for the show recalls Orpheus' in the painting – and recalls as well the blue cloak worn rather by Héloïse during their time on Brittany. Indeed, the cloak was at first all that could be seen of her, as Marianne followed behind and the camera replicated her gaze. Walking ahead at that point, Héloïse was – we see now, in retrospect – an Orpheus figure. In the visual echo of her cloak, it is as if Marianne has adopted that first aspect of Héloïse for her own, now more-Orpheic persona. Part of *Portrait*'s beauty consists in that continuous shimmering exchange of roles. It is emphasized in Marianne's painting here by the mirroring between the two mythic characters – a reading of the scene made possible by the parity between the two women.[15]

Indeed, at this point we must recall that it was Héloïse, although ostensibly the painted subject, who raised the possibility that it was, not Orpheus, but Eurydice who decided the course of events by commanding her artist-lover to 'turn around.' That idea, given voice in the philosophical-dialogue scene, is brought to life in the film's own version of the myth's iconic moment, to which we are now at last able – if perhaps not 'ready' – to turn.

"What if it was Eurydice who told [Orpheus] to turn around?"

Portrait may be read as an extended version of the counterfactual possibility or alternate history raised by that question. On this reading, the crucial change to the ancient myth is not that of gender – although of course that matters greatly – but of *agency*. The possibility of Eurydice's agency, voiced during the debate, is realized when Héloïse, on the verge of being left behind, commands Marianne to "Turn around!" (in the French, "Retourne-toi !"): the only time either main character addresses the other informally.

In Aristotelian fashion, that moment of 'recognition,' or *anagnorisis*, is also the plot's 'tragic turning point,' or *peripeteia* (*Poetics* 1452a). Marianne-as-Orpheus *does* turn around, and the consequences follow as in the myth: a loss that is, effectively, a death. Although Héloïse-as-Eurydice does not literally die, her fate is sealed, and what Marianne sees is seared into her memory. Just previously, Héloïse's mother has returned – and brought with her the dress that Héloïse will wear in marriage to her future husband. When Marianne, leaving the house, obeys the command to 'turn around,' she sees Héloïse in the dress. The camera as usual adopts her perspective, and as the door to the house closes, the figure in the dress appears nearly shock-white against the sudden darkness.

The emotion is emphasized by the cinematography. The film generally uses diffuse lighting, including candle and firelight and a scaffold system to light interiors from outside. In particular, the women's faces and

13 This is not to ignore difficulties in the concept of *catharsis* in Aristotle (cf. *Politics* 1341b33-1342a29) and in its receptions; see, e.g., Halliwell (1986:168-201) and Vöhler 2010.

14 I am grateful to *Frontière·s*'s anonymous reviewer for noting that the difficult path might evoke Orpheus' and Eurydice's ascent from the Underworld (cf. Virgil's influential formulation: "easy is the descent into Avernus… but to retrace your step and make it out to the upper air, that is the work, that is the labor," f*acilis descensus Averno… sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est*; Aen. 6.126 and 128-129), while grottoes are a characteristic location in ancient myths.

15 Cf. Muredda (2020: 115) on this "reciprocal gaze" and Smith 2020b on Haenel as "an object of desire who looks back" (118) – a reading complicated, as Smith acknowledges, by Haenel's and Sciamma's romantic relationship.

bodies are rarely locations of high contrast.[16] This moment departs from that naturalistic lighting scheme to borrow from a different genre, horror: Héloïse is pictured as a kind of ghost or *revenant*.

If that surprises us – we have expected the 'lady on fire' and, once seeing her, may feel that tricky photography is done – our response is only a fraction of Marianne's. For her view of Héloïse here explains the strange intrusion of the same ghostly image at two earlier points in the narrative. In a film that is almost all flashback, those proleptic visual echoes of Héloïse are Marianne's memory involuting. As painterly Orpheus, she must live with the image of her beloved Eurydice's living death.

Indeed, such is the film's commitment to telling the story from Marianne's memory that the feeling of this final moment of loss haunts even the – flashback – depiction of the first time she sees (and we see) Héloïse. As noted just above, when Marianne follows Héloïse from the house for the first time, she can at first see only her would-be subject's cloak and then, as the hood falls, her blonde hair. Finally, upon reaching the edge of a cliff, Héloïse turns and looks back. She had suddenly started to run, and upon turning she is still breathing hard from the exertion – as her expression implies, a kind of exaltation in movement as a small experience of freedom. She has been kept in the house, and in particular kept from the shore, out of her mother's fear that she would follow in her late sister's footsteps and throw herself into the sea. Marianne too had started running, afraid: not yet having met Héloïse, already she feared that she would lose her.

But of course this, too, is memory, and so the sense of loss is doubled. At that moment in the past, Marianne feared that she would lose Héloïse. Reliving it again in flashback, she *knows* that she *already has*. Thus the repeated appearance of Héloïse dressed for marriage and lensed as if in horror is only the most overt haunting in the film. In my view, the most powerful is this first appearance, when she is visibly so alive – and implicitly, in memory, already lost.

If that is unendurably tragic, so much the more cathartic is that first encounter's echo in the film's final scene. Just after the gallery show, Marianne attends a concert, and just before it begins, she sees Héloïse in the balcony opposite. The (unseen) orchestra plays Vivaldi's "L'estate" (Concerto No. 2 for violin in Gm, Op. 8 RV 315) – the same movement that, years before, Marianne had haltingly begun to play for Héloïse on a harpsichord. That earlier scene gave just a few incomplete bars; now, the piece is played in full as the camera stays fixed on Héloïse.

"She did not see me," says Marianne in a rare voiceover: her sometimes-Orpheus did not turn around. Watching in real time, we hope that she would, wishing it at the screen… even as, per the folk-tale logic of the myth, the *gain* of such a look back could have been only a deepened *loss*. In *not* getting a final look back, Marianne gets instead to live on. Héloïse, in turn, stays fixed on the orchestra. As the piece continues, she starts to cry, at the same time also smiling: a return to exaltation, indeed very nearly the sublime.

Here we may note, as others have, that this moment echoes the final scene of Luca Guadagnino's 2017 *Call Me by Your Name* (*CMBYN*), with the camera fixed on a character's tearful face as emotional music plays.[17] In the spirit of its metamorphic Ovidian source, however, *Portrait* has made changes. *CMBYN*'s extra-diegetic recorded music is replaced in *Portrait* by live music from the diegetic orchestra. Even more significantly, in place of *CMBYN*'s disembodied gaze – we are, impossibly, watching from inside the active fireplace, as if both seeing and forming part of the lighting – the last, long and longing look in *Portrait* is, of course, from Marianne's perspective.

Such is the film's commitment to storytelling via the single character's memory – reflecting her own devotion to the other character's idea, made into action, of Eurydice telling Orpheus to turn around. The final scene thus emphasizes, once more, the emotional consequence of our Orpheus' decision, when she made "not the lover's choice, but the poet's": she has, and so we have, only an image which, for all its indelible power, cannot replace the person once they are gone.

"Portrait of a lady on fire" ("Portrait de la jeune fille en feu")

We began by noting how we get to see the titular "Portrait" only briefly at the beginning of the film. We may conclude with what we are given to see in full at the midpoint, indeed the turning-point of the story. In the scene that directly follows on their discussion of Ovid, Marianne sees Héloïse at night across a seaside bonfire. The hem of Héloïse's dress, which she has brought too close to the flames, starts to burn.

Of course this is the "lady on fire" scene. Its status as central turning-point is powerfully emphasized by its being one of only three scenes including music: in this case, a haunting a cappella chorus that seems to

16 Discussed by Mathon in O'Falt 2020b and Yonca 2020.
17 On CMBYN's classical receptions, see Stevens 2018 and Rutherford 2018.

emerge organically from the society of women around the fire. With its harmonies stacking ever higher, and with dynamics rising to match, the song is a kind of aural reflection of the flames. How striking, then, that the lyric, endlessly repeated, is *fugere non possunt*, Latin for "they cannot flee."[18] Of course the fire symbolizes the passion that has sparked between the two main characters. But it also embodies the film's idea about the freighted nature of desirous looking, as the fire both makes sight possible – without it, Héloïse would go unseen in the night – and threatens to consume (a visual echo of the winds in Ovid's version of the Adonis myth).

That paradoxical threat is realized more fully, if figuratively, at another point, when Marianne scrutinizes a previous artist's attempt at Héloïse's portrait and then burns it. The same candle first lights the image and then ignites the oil-paint of Héloïse's dress, which she wears at the bonfire.[19] Having avoided death by water, Héloïse is thus symbolically 'destroyed' by fire: a vivid depiction – a holocaust by iconoclasm – of the consequence to the "poet's choice" to turn around.

Another image of Héloïse, too – another potential memory – is also destroyed: Marianne's own first attempt at painting her portrait. Seeing it, Héloïse asks, "And so there is no life to it?" (*Il n'y a pas de vie ?*). Flustered, Marianne replies that "there are rules, conventions, ideas" in portraiture (*il y a des règles, des conventions, des idées*). Even as she speaks she knows her argument is weak; soon, she ruins the already-failed painting by smearing away Héloïse's face. To have painted the better "Portrait" later, Marianne must have found the strength to break those rules, flout convention, develop her own ideas. We have seen that confirmed by her "Orpheus and Eurydice." Bracketed by those two symbolic paintings, the filmed *Portrait* centers on the emotional discovery of how *looking at* someone must ultimately become *looking back*.[20] As the main characters well know – indeed, as they dramatize, both enacting it for us and voicing it for each other – since life cannot last, we are left in the end with only memory.

Conclusion

If the 'lady on fire' scene is thus the memory behind the painting, an interest in memory is implied first of all in the *mise en abyme* of the title. *Portrait de la jeune fille en feu* ("Portrait of a young lady in fire") recalls the second volume of Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*, namely *À l'ombre des jeunes filles en fleur* ("In the shadow of young ladies in flower"). The echo helps emphasize, as the English translation does not, that Héloïse is a 'young' lady. Her loss or living death is thus the more heartbreaking: nearly in the manner of ancient-epic depiction of 'beautiful death,' with its repeated imagery of fallen flowers, in a phantom echo she was, like Proust's 'young ladies,' 'in flower,' that is, in the late spring and early summer of her life.[21]

Second, the 'shadow.' As if the opposite of the film's 'fire' but, as in the painting, rather flowing from it, this 'shadow,' like English 'shade,' can also mean 'ghost.' Here again is an appropriately faded emphasis on deathliness, implying from the beginning Héloïse's status as ghost or *revenant* in the narrator's memory. When is seeing an oil-painting like tasting a madeleine?[22]

Finally, I would say that the film's most obvious departure from Proust, the same as its difference from Ovid's tale, helps set it apart: it is a story of love and loss between women. Under Sciamma's direction, and with Mathon's lensing, the women's regard for each other – like their views on the myth – dictates how we viewers, too, are able to see them. How women are seen is a concern of Sciamma's throughout her filmog-

18 Sciamma intended the scene's elements to "convoke the imagery [of] witches," with the repeated Latin of the song suggesting an incantation: *fugere non possunt* is her own adaptation of the last part of Nietzsche's 574th entry in *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*, "The higher we rise, the smaller we seem to those *who cannot fly*" ("Je höher wir uns erheben, um so kleiner erscheinen wir denen, *welche nicht fliegen können*," emphases added, translation mine); see O'Falt 2020a. I wonder whether there has been confusion between two different meanings for 'fly' in English, the one 'fly in the air' (German *fliegen* as in the Nietzsche, Latin *volare* -> French *voler*), the other 'flee' (Germ. *fliehen*, Lat. *fugere* as in the song -> Fr. *fuir*). I owe to *Frontières*'s anonymous reviewer the suggestion that the society of women may also recall the Maenads in Ovid's tale: like the women's song in *Portrait,* the Maenads' music affects the story (*Met*. 11.15-19 for their Bacchic music, with consequences in the lines following).

19 Thematic lighting was part of the production process: e.g., Mathon has observed that "the big decision when doing a period film" is "What are you doing with the candles?" (O'Falt 2020b, emphasis original; cf. Talu 2020).

20 Cf. Muredda 2020: *Portrait* "elucidates the responsibility of artists to invent new, more personal ways of looking, rooted in invention rather than moored in tradition" (109), and in particular Marianne "invent[s] … a new kind of image to commemorate a transformative relationship": "a new kind of figurative portrait" (116). *Portrait* leaves open the question when exactly Marianne painted the "Portrait," although clearly sometime after leaving Brittany and before painting her "Orpheus and Eurydice."

21 Hence, perhaps, the movement from Vivaldi's «L'estate»; Sciamma's three previous feature films – *Water Lilies* (2007), *Tomboy* (2011), and *Girlhood* (2015) – comprising a loose 'trilogy' of coming-of-age stories centered on girls and young women, all feature at least one dance scene to diegetic recorded music; Sciamma had not planned a trilogy, but the fact suggested itself once *Girlhood* was finished (Cadenas 2015).

22 Mathon emphasizes that the ghostly images of Héloïse were "save[d] … for the end of the shoot," with the production process thus echoing her transformation from present living person to only memory (Talu 2020).

raphy and of course it should matter to us, too.[23] In a cultural context in which the most frequently entered search term for pornography is "lesbian", it matters that *Portait*'s images are not developed for the (traditional cishetero) 'male gaze' (unlike, e.g., in Abdellatif Kechiche's 2013 *Blue is the Warmest Color* [*La Vie d'Adèle – Chapitres 1 & 2*]).[24] Similarly, in contrast to how lesbian characters in film and television are killed in disproportion to their frequency of appearance on screen, *Portrait* is not grisly: despite an occasional evocation of horror, and although it is mythically deathly, its elegiac feeling comes rather from loss of love than from loss of life as such.[25] If paradoxical, the film's retelling of the myth is thus powerful: although any story of loss is heartbreaking, it can also be, as *Portrait of a Lady on Fire* surely is, life-affirming.

CC BY NC SA

23 Aspects of Sciamma's other films could be read as Ovidian. All are 'metamorphic,' centered on female characters in the midst of change, and as in Ovid's epic, most of the changes involve perceptions of sexuality. Thus, e.g., *Water Lilies* examines how adolescent girls are scrutinized and sexualized within patriarchy (Flanagan 2020), such that its topic of synchronized swimming might evoke myths of water-nymphs pursued by would-be 'lovers,' while metamorphosis is perhaps suggested as well in the original title, *La naissance des pieuvres* («The birth of octopodes»). More specifically, *Tomboy* could be read as a version of the story of Daphne and Apollo: its main character wishes to identify as male but is compelled by others to present as female (cf. Wilson 2020), a conflict encoded in the difference between their chosen name, «Mickaël», and their given name, «Laure» (after the Latin equivalent of Greek 'Daphne') and symbolized in scenes of running in the woods, like Daphne in her emulation of the woodland goddess, Artemis. *Girlhood* seems less specifically Ovidian; see Heeney 2020 and Smith 2020a, and otherwise on Sciamma's films, Heeney and Smith 2020.

24 Anna Pulley, "Why lesbian porn dominates 10 Years Of Pornhub data", *Salon*, 17.9.2017. Online: https://www.salon.com/2017/09/17/why-does-lesbian-porn-dominate-milf-and-much-more-in-10-years-of-pornhub-data_partner/. For the 'male gaze' in film, see esp. Mulvey 1975, and on criticism of Kechiche's film, Emily Greenhouse, "Did a Director push too far?", *The New Yorker*, 24.10.2013. Online: https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/did-a-director-push-too-far

25 Matt Webb Mitovich, "GLAAD Report: LGBTQ Representation Hits High, But Broadcast TV 'Failed Queer Women, Sends Toxic Message'", *TVLine*, 3.11.2016. Online: https://tvline.com/2016/11/03/glaad-tv-study-lesbian-female-deaths/

Bibliography

Ancient sources

Aristotle, *Poetics*

Aristotle, *Politics*

Ovid, *Metamorphoses* 10

Plato, *Symposium*

Plato, *Theaetetus*

Virgil, *Aeneid*

Virgil, *Georgics* 4

Works

Babbi A.M. (ed.) 1999, *Le metamorfosi di Orfeo*, Verona.

Bernstock J. 1991, *Under the Spell of Orpheus: The Persistence of a Myth in Twentieth-century Art*, Carbondale.

Cadenas K. 2015, "An Interview with Céline Sciamma, director of *Girlhood*", *Jezebel* 3.2.15, online: https://themuse.jezebel.com/an-interview-with-celine-sciamma-director-of-girlhood-1683367053 (accessed on 6/2020).

Cyrino M.S. 2008, "To Love and Toulouse: The Orpheus and Eurydice Theme in Marcel Camus' *Black Orpheus* (1959) and Baz Luhrmann's *Moulin Rouge* (2001)", *Classical & Modern Literature* 28.1, p. 129-148.

Flanagan B. 2020, "*Water Lilies'* women in the shadow of patriarchy", *in* Heeney and Smith 2020, p. 33-39.

Fondermann P. 2009, *Kino im Kopf: Zur Visualisierung des Mythos in den "Metamorphosen" Ovids*, Göttingen.

Fredericksmeyer H. 2007, "*Black Orpheus*, Myth and Ritual: A Morphological Reading", *International Journal of the Classical Tradition* 14, p. 148-175.

Friedman J.B. 1970, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge.

Halliwell S. 1998, *Aristotle's* Poetics (2nd ed), Chicago.

Hammond E. 2018, "Alex Garland's *Ex Machina* or The Modern Epimetheus", *in* J. Weiner, B. E. Stevens and Brett M. Rogers (ed.), *Frankenstein and Its Classics: The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*, London, New York, p. 190-205.

Heeney A. and Smith O. (ed.) 2020, *Portraits of Resistance: The Cinema of Céline Sciamma* [ebook: Seventh Row vol. 31], Toronto.

Holtz J. 2020, "Coming of Age in the Lesbian Gaze: The Films of Céline Sciamma", *Film Daze* 13.2.2020, online: https://filmdaze.net/coming-of-age-in-the-lesbian-gaze-the-films-of-celine-sciamma/ (accessed on 6/2020).

James P. 2011, *Ovid's Myth of Pygmalion On Screen. In Pursuit of the Perfect Woman*, London - New York.

Jenkins T. 2015, *Antiquity Now: The Classical World in the Contemporary American Imagination*, Cambridge.

Miller J.F. and Newlands C.E. 2014, *A Handbook to the Reception of Ovid*, Malden - Oxford.

Mulvey L. 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16.3, p. 6-18.

Muredda A. 2020, "Unlearning the male gaze", *in* Heeney and Smith 2020, p. 109-117.

O'Falt C. 2020a, "'Portrait of a Lady on Fire' Bonfire Scene: How Céline Sciamma Crafted the Year's Best Musical Moment", *IndieWire* 18.2.2020, online: https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire-song-bonfire-lyrics-chanting-1202211855/ (accessed on 6/2020).

O'Falt C. 2020b, "'Portrait of a Lady on Fire': The Perfect 18th-century Digital Painting. Interview with Céline Sciamma and Claire Mathon", *IndieWire* 28.2.2020, online: https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire-cinematography-claire-mathon-celine-sciamma-1202214143/ (accessed on 6/2020).

Païni D. 2010, "Painting the Moment Afterward, or, Gérôme as Film-Maker", *in* M. Senoble and M. Lambert (ed.), *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824-1904),* Paris, p. 332-337.

Peraino J.A. 2005, *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to* Hedwig, Berkeley.

Rutherford E. 2018, "Dare to Speak its Name: Pederasty in the Classical Tropes of *Call Me By Your Name*", *Eidolon* 12.2.2019, online: https://eidolon.pub/dare-to-speak-its-name-819a05b358f (accessed on 6/2020).

Segal C. 1989, *Orpheus: the myth of the poet,* Baltimore.

Smith O. 2020a, "Choreographing intimacy and isolation in *Girlhood*", *in* Heeney and Smith 2020, p. 58-68.

Smith O. 2020b, "Adèle Haenel is an object of desire who looks back", *in* Heeney and Smith 2020, p. 118-129.

Stevens B.E. 2018, "Classical Desires in *Call Me by Your Name* (dir. Luca Guadagnino 2017)", *in* Fabien Bièvre-Perrin (ed.), *Antiquipop*, Lyon, 28/01/2018, online: https://antiquipop.hypotheses.org/antiquipop-english/3264eng (accessed on 6/2020).

Sypniewski H.M. 2009, "The Pursuit of *Eros* in Plato's *Symposium* and *Hedwig and the Angry Inch*", *International Journal of the Classical Tradition* 15.4, p. 558-586.

Talu Y. 2020, "Interview with Claire Mathon", *Film Comment* 22.1.2020, online: https://www.filmcomment.com/blog/interview-claire-mathon/ (accessed on 6/2020).

Vieillefon L. 2003, *La figure d'Orphée dans l'Antiquité tardive,* Paris.

Vöhler M. 2010, "Catharsis" [Trans. Deborah Lucas Schneider], *in* A. Grafton, G.W. Most and S. Settis (ed.), *The Classical Tradition,* Cambridge, p. 178-179.

Warden J. (ed.) 1982, *Orpheus: The Metamorphosis of a Myth*, Toronto.

Wilson L. 2020, "The nature of gender non-conformity in *Tomboy*", *in* Heeney and Smith 2020, p. 40-47.

Winkler M.M. 2009, *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*, Cambridge.

Winkler M.M. 2014, "Ovid and the Cinema", *in* J.F. Miller and C.E. Newland (ed.), *A Handbook to the Reception of Ovid*, Chichester, p. 469-483.

Winkler M.M. 2020, *Ovid on Screen: A Montage of Attractions*, Cambridge.

CC BY NC SA

Les frontières de l'*Africa* : entretien avec Stéphanie Guédon

Stéphanie Guédon
Maîtresse de conférences à l'Université de Limoges, CRIHAM

Vincent Chollier
Attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université Lumière Lyon 2, HiSoMA

Gaëlle Perrot
Doctorante contractuelle à l'Université Lyon 3 Jean Moulin, HiSoMA

CC BY NC SA

Stéphanie Guédon est maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches en histoire romaine au Centre de recherches interdisciplinaires en Histoire, Histoire de l'Art et Musicologie (CRIHAM) de l'Université de Limoges. Ses travaux abordent la vie politique et sociale des provinces romaines, et notamment la question des mobilités et des frontières dans le monde romain, plus spécifiquement en Afrique. Sa thèse de doctorat, soutenue en 2006 et publiée en 2010, a ainsi porté sur les voyages dans l'Afrique romaine (missions d'exploration, voyages d'agrément, déplacements professionnels ou privés) et l'insertion de ces derniers dans le processus de romanisation. Stéphanie Guédon fut également coordinatrice du partenariat Hubert Curien Maghreb – programme pluriannuel la Casa de Velázquez, intitulé « DÉSERT : la frontière méridionale du Maghreb à l'époque antique et médiévale, espace de confins et territoires d'échanges ». Ce programme a notamment donné lieu à plusieurs colloques en France, en Tunisie et en Algérie, desquels sont issus plusieurs ouvrages collectifs (*La frontière méridionale du Maghreb. Approches croisées (Antiquité-Moyen Âge)*, 2018 ; *Vivre, circuler et échanger sur la bordure septentrionale du Sahara (Antiquité-époque moderne)*, à paraître, 2020).

Son ouvrage *La frontière romaine de l'*Africa *sous le Haut-Empire*[1], publié aux éditions de la Casa de Velázquez en 2018, a reçu le prix Serge Lancel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (février 2020). Stéphanie Guédon y étudie le concept en dépassant sa seule dimension militaire. Au moyen d'une étude multiscalaire, elle analyse la complexité des relations entre l'État romain, les autorités et les populations locales et leurs manifestations dans le territoire africain.

Vincent Chollier (VC pour la suite) : Pour débuter cet entretien, nous commencerons par une question de définition. Qu'est-ce que l'*Africa* ? Quels en sont les contours chronologiques et spatiaux ?

Stéphanie Guédon (SG pour la suite) : On peut entendre l'*Africa* de plusieurs façons. Au sens géographique, il s'agit du « continent africain » tel qu'il est connu, perçu par les auteurs de l'Antiquité. C'est ainsi que l'appelle Pline l'Ancien au Ier siècle de notre ère. Cette appellation géographique est aussi celle de la grande province d'Afrique proconsulaire, que les Anciens, notamment Pline lui-même, désignent par le terme d'*Africa*. Cela participe de l'ambiguïté de l'usage du mot. Quand Pline nous parle des limites de l'*Africa*,

1 Disponible en accès libre : https://books.openedition.org/cvz/6537.

on ne sait pas toujours s'il parle des limites de ce grand territoire continental africain ou de la province. S'il aborde le premier, et donc le peuplement africain, il borne l'*Africa* par l'Éthiopie en tant qu'ensemble culturel distinct. S'il aborde la province, il implique alors des limites politiques, territoriales. Mon travail concerne plus particulièrement la genèse de la province d'Afrique proconsulaire, apparue au début du Principat. Il s'agit alors d'une réunion des provinces de l'*Africa vetus* et de l'*Africa nova*.

VC : Par quels termes désigne-t-on la frontière dans le monde romain ? Quelles conceptions de la frontière induisent ces termes ?

SG : Les Anciens utilisent pour parler des limites territoriales le substantif *finis*, que l'on trouve par exemple chez Virgile à travers la fameuse formule « *imperium sine fine* » (*Aen*., 1, 279). Ce sont des limites au sens large. C'est le mot *limes* qui connaît dans notre langage actuel la plus grande popularité, mais son emploi est très débattu par les historiens. Malgré son étymologie ancienne, le sens que nous lui donnons aujourd'hui est très contemporain. Il ne commence à être employé qu'à la fin du XIXe siècle, au prisme de notre propre conception de la frontière. On a ainsi collé à ce mot latin la signification de frontière militaire, linéaire et défensive et c'est ce sens géopolitique qui est employé par les archéologues, les historiens et les historiens de l'art. Chez les Anciens, le mot n'est que rarement employé pour désigner l'idée de limite militaire, son sens est beaucoup plus général. Tacite, par exemple, l'utilise pour évoquer des chemins tracés à travers la végétation dans le cadre des opérations de conquête. Il n'y a donc pas nécessairement de linéarité dans l'acception du mot à Rome. La frontière est d'abord une construction humaine qui se perçoit à travers plusieurs échelles : les discours théoriques, le vécu des populations qui l'habitent, etc. Sur le plan épistémologique, cette confrontation peut se voir lorsque l'on compare les données littéraires ou archéologiques par exemple, qui présentent deux réalités distinctes. Certaines études contemporaines en ont toutefois révisé le sens, afin de nuancer la conception linéaire du *limes* qui dominait. Ainsi Giovanni Forni, Benjamin Isaac, Charles R. Whittaker ont décrit dans leurs travaux la frontière romaine comme un espace flou, mouvant, mais aussi ouvert, non plus défensif.

Gaëlle Perrot (GP par la suite) : Peut-on parler de « limites étatiques » sans faire d'anachronisme pour le monde romain, et plus encore, pour le cas des provinces africaines sous le Haut-Empire ?

SG : Rome n'a pas conçu dès l'origine de son expansion de limites étatiques, mais elle a pu considérer l'idée dans un second temps. Les Anciens, notamment Appien, n'appliquent pas la notion de frontières de la domination romaine à des territoires, mais à des peuples, à des hommes. Cette conception ressort dans la définition que Rome fait d'un point de vue administratif, étatique en un sens, de la *provincia*. À l'origine, la *provincia* est le champ d'intervention du promagistrat, de l'homme envoyé aux confins de l'État romain en somme. Dans un deuxième temps, vers la fin du IIe siècle av. J.C. avec l'instauration de la *lex Porcia*, on a voulu définir les limites précises de ce pouvoir individuel sur les plans politique et territorial. Dès lors, la province a commencé à avoir une acception territoriale. L'Afrique présente toutefois un exemple exceptionnel de limite étatique, entendue ici comme limite territoriale décrétée par un État : la *Fossa regia*. Creusée par Scipion Émilien du côté romain, il s'agit d'une limite matérielle établie entre le pouvoir du royaume de Numidie et la *provincia* romaine en Afrique. Elle s'étire en théorie de *Thaenae* à Tabarka, mais son tracé est très débattu ainsi que sa nature même. Pol Trousset soulignait à juste titre que le mot *fossatum* n'avait pas encore intégré le vocabulaire militaire au moment de sa réalisation. Bien qu'elle ait sans doute été creusée par l'armée romaine, la *Fossa regia* n'était pas forcément une limite militaire dans les mentalités romaines. Par ailleurs, le qualificatif de « *regia* » dans sa dénomination nous amène à nous demander la part d'initiative du royaume numide dans son élaboration.

GP : L'exemple de la *Fossa regia* est intéressant, car il nous amène à aborder une approche matérielle, concrète de la frontière que l'on trouve dans certains travaux, mais aussi parfois chez les Anciens. Existe-t-il des frontières « naturelles » en *Africa* ?

SG : La littérature nous apporte plusieurs exemples de ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui des frontières naturelles. L'Atlas, par exemple, est une limite à la fois géographique et symbolique, plus qu'une limite politique. Il s'est d'abord imposé comme un horizon à la fois effrayant et mythique, vers lequel on a pu envoyer des expéditions scientifiques et militaires. L'Atlas est donc une sorte de « frontière de la connaissance » pour les Romains. Plus à l'est et au sud, les auteurs antiques décrivent les fleuves comme des limites : l'*Ampsaga* est nommée *ripa*, « la rive », et le *Nigris* (sans doute l'oued Djedi) est présenté comme la frontière méridionale de l'*Africa* selon Pline. Il ne s'agit pourtant pas pour l'auteur d'une limite territoriale clairement

CC BY NC SA

définie et contrôlée, bien que Pline parle probablement ici plutôt du territoire de la *provincia*. Ces limites « naturelles » s'apparentent davantage à des horizons à conquérir.

GP : Dans cette optique, que pensait-on à l'époque romaine de la zone présaharienne, s'agissait-il d'une limite infranchissable ?

SG : C'est une conception davantage contemporaine du Sahara. Le monde saharien antique est en fait mal connu. Là où les auteurs antiques manquent de connaissances, ils placent des populations paradoxales, monstrueuses, qui ne sont pas vraiment des hommes, car elles habitent des espaces lointains aux conditions difficiles. Ces peuples sont similaires à ceux qui peuplent d'autres confins, comme en Inde par exemple. Dans les études modernes et contemporaines, le monde saharien a été considéré comme une limite hostile pour coller à la conception linéaire de la frontière romaine. Les vestiges archéologiques découverts au moment de la colonisation européenne par les troupes notamment ont été essentiellement interprétés comme militaires, dans l'optique du projet colonial qui voulait se placer dans les pas de Rome. Ces vestiges, nombreux et implantés en bordure d'un espace désertique, ont été envisagés comme les témoins du danger saharien. À l'aune du déterminisme géographique des XIXe-XXe siècles, les populations sahariennes étaient vues comme nécessairement nomades et adeptes du pillage dans les « vertes contrées » romaines.

GP : Nous pouvons essayer maintenant d'avoir une approche diachronique de la frontière en *Africa*, en commençant avant l'instauration de la province romaine. A-t-on une idée de la conception par les royaumes africains indépendants de leur propre territoire ?

SG : C'est une question à laquelle il est difficile de répondre, faute de sources directes. La *Fossa regia* que j'évoquais plus haut nous permet toutefois d'apporter des éléments de réponse. On peut penser par son appellation qu'il y a eu concertations, convergences, négociations pour le tracé du fossé et que celui-ci reflétait peut-être une forme de représentation d'une limite. Mais l'exemple reste tout à fait exceptionnel pour l'histoire romaine. Rome hérite de territoires indigènes au moment de la conquête, de leurs limites, dont les contours sont manifestement flous. Gabriel Camps explique ce flou par le fait que la souveraineté numide ou maure ne reposait pas à proprement parler sur la propriété territoriale, mais sur l'idée de sujétion personnelle, traitée au cas par cas avec chacune des tribus qui peuplaient le royaume. En fonction du degré de soumission des tribus, cette sujétion avait un caractère plus ou moins mouvant. Quant au tracé des zones d'influence de chaque tribu, toute définition relèverait ici de la conjecture.

GP : Pour le Principat, vous évoquez dans votre ouvrage une période de « construction progressive de la frontière ». Pouvez-vous nous expliciter ce processus d'établissement territorial ?

SG : L'héritage des territoires africains place sous la domination romaine des limites qu'elle n'a pas encore atteintes. La région du *Nigris*, par exemple, qui devait en théorie définir la province d'Afrique proconsulaire au Ier siècle apr. J.C., reste une région très mal connue qui n'est pas du tout maîtrisée directement par Rome. C'est la raison pour laquelle je parle de « frontières virtuelles », expression employée à propos de l'Hispanie par François Cadiou et Pierre Moret. Pour imposer son autorité et tenter d'atteindre les limites concrètes de ce territoire pour en faire la véritable conquête militaire, Auguste lance plusieurs expéditions vers ces confins. Cornelius Balbus reçoit ainsi un triomphe pour ces expéditions vers le *Nigris* au sud-ouest, sans que l'on sache s'il a franchi le fleuve, et le pays garamante au sud-est qui dans les faits n'a pas été conquis.

GP : Il s'agissait par ailleurs du dernier triomphe accordé à un sénateur qui ne faisait pas partie de la *domus Augusta*. Quelle dimension symbolique revêt le triomphe de 19 sur les Garamantes ?

SG : Il donne l'impression d'être la conquête des ultimes confins. De fait, cela ne doit rien au hasard : je pense que l'expédition était prévue depuis un certain temps ; elle mobilisa les armées pendant plusieurs mois, elle coûta beaucoup d'argent et impliqua à sa tête quelqu'un qui pouvait notamment mettre ses propres moyens à l'œuvre. Le choix de Cornelius Balbus, dont la richesse était notoire, n'est pas anodin. Le retentissement de cette expédition explique ainsi les distinctions qui lui furent accordées. Celle-ci permit de réviser les distances appréciées dans l'œuvre géographique d'Agrippa, elle eut un apport considérable à la connaissance géographique de son temps.

GP : Vous parliez des Garamantes, un peuple jugé hostile par les auteurs antiques. S'agissant de l'*Africa*, que pensez-vous de l'idée de frontière en tant que barrière qu'il faut à tout prix défendre contre des populations hostiles ?

SG : Plusieurs éléments sont à prendre en compte. Revenons tout d'abord sur les vestiges militaires évoqués en préambule, d'un point de vue historiographique : une multitude de présumés camps romains auraient

CC BY NC SA

sillonné cette longue frontière africaine et on leur a imputé cette notion de défense militaire. J'ai évoqué plus tôt le contexte colonial de leur prospection. À la suite de la décolonisation française, cette idée a pris du plomb dans l'aile, et certains chercheurs ont entrepris de réviser l'interprétation de ces édifices, d'un point de vue archéologique. C'est le cas en particulier de Nacéra Benseddik qui a montré qu'un certain nombre de ces installations n'étaient pas des camps militaires, mais des fermes. On est encore très loin d'avoir révisé l'ensemble des vestiges, mais ces dernières décennies ont remis en question l'image d'une frontière hérissée de camps romains. S'agissant des « ouvrages linéaires », c'est-à-dire des murs, comme le Mur d'Hadrien en Bretagne : on en a retrouvé ponctuellement en Afrique, essentiellement en Algérie, en Tunisie et en Libye – on peut évoquer également le Maroc, mais dans d'autres circonstances. En définitive, ce sont soit des portions de véritables murs, soit des fossés précédés d'un muret, soit de simples fossés qui ont été interprétés comme des fortifications linéaires. Or, ils ne dessinent pas une limite continue au sud de l'Afrique romaine. Leur identification et leur datation demeurent un problème. Nous manquons d'études au sol pour pouvoir dater précisément ce qui semble être des constructions de l'Antiquité, remontant probablement à la période de l'Empire romain. Et quel était leur objectif ? Ils servaient potentiellement à délimiter le territoire de cités ou de peuples avant de matérialiser la frontière romaine à proprement parler. En revanche, le lien avec la frontière provinciale peut être envisagé pour une structure en particulier : la Seghia Bent elKrass près du *Nigris*. Il s'agit d'une structure linéaire, interprétée à l'époque médiévale comme un canal, d'où son nom. En outre, il faut réviser cette idée de frontière défensive parce qu'elle impliquait l'existence d'un danger. On constate aujourd'hui, de même que pour l'Orient, que rien ne permet d'étayer l'hypothèse d'un danger pérenne : on n'a pas de témoignages d'un monde saharien immuablement hostile et dangereux. Au contraire, on a en fait une frontière romaine plutôt poreuse et discontinue avec des camps qui ne dessinent vraisemblablement pas une ligne. Tracer un trait est une prise de position très forte et cela fausse complètement l'interprétation. Pour la frontière d'Afrique proconsulaire, longue de 1 200 km, on sait qu'entre 10 000 à 12 000 hommes étaient affectés dans la région selon les époques. Cela équivaut à la garnison du Mur d'Hadrien. On ne pouvait donc pas, avec si peu d'hommes, surveiller une frontière aussi vaste. Cela invite à remettre en cause l'idée de danger et l'existence de conflits permanents dont on n'a pas la trace.

GP : Vous remettez donc en question la conception de la frontière comme une limite défensive imperméable et revenez également sur un autre attendu historiographique de la frontière africaine, celui de « la résistance africaine à la romanisation » (pour reprendre le titre de l'ouvrage de Marcel Bénabou). Peut-on parler de résistance à la frontière romaine de la part des populations locales ?

SG : Le mot « résistance » me gêne autant que le mot « romanisation » parce qu'il induit une volonté d'imposer ou de ne pas accepter quelque chose. Mais encore faut-il avoir la trace de cette volonté d'imposer ou de cette volonté de ne pas accepter. Il peut avoir existé des faits caractéristiques d'une certaine *africanitas* sans devoir les interpréter comme une résistance. Rome n'a pas non plus cherché à imposer, ni à surimposer à des pratiques locales, ses propres coutumes. Elle l'a fait dans certains domaines, dans d'autres non. Ce qui est gênant dans ces deux mots c'est qu'ils sont focalisés sur l'idée de réussite ou d'échec de Rome comme le soulignait Yvon Thébert. Ce qui m'intéresse c'est de voir ce que la frontière représentait pour les populations civiles et militaires. Dans le cadre de la frontière, il est très difficile de parler de résistance puisqu'on n'en a pas d'indices dans le cas de l'Afrique.

VC : N'y a-t-il aucune source littéraire qui rapporterait des soulèvements ou des populations agressives ?

SG : On en a bien sûr, particulièrement au début de la conquête romaine, puisque c'est une conquête violente qui a pu déstabiliser des populations vivant dans des écosystèmes fragiles, notamment les milieux oasiens. On a des témoignages de peuples qui ont essayé de résister contre Rome et cette conquête, qui ont dû fuir, se retrancher dans d'autres oasis, etc. Des révoltes sont visibles jusqu'au Ier siècle apr. J.C., puis on voit que Rome réussit à mater tout acte de rébellion. Pour la suite, sous le Haut-Empire, on ne sent pas que la présence romaine soit quelque chose contre laquelle il faut résister. Cela ne veut pas dire qu'il n'y eut aucun problème ou que la période ne fut pas conflictuelle, mais on n'en a pas la preuve tangible. On ne peut pas expliquer l'installation d'un camp romain par un danger, une situation de crise du moment où on n'en a pas la trace.

GP : D'ailleurs, quel est le rôle quotidien de l'armée dans ces fortins auxiliaires et dans ces camps légionnaires ?

SG : Ce rôle quotidien peut être étudié de manière très concrète pour un camp : celui de Gholaia (Bu Njem). Il se situe en Libye actuelle, pense-t-on sur la frontière ou à la limite de l'empire. Ce camp est l'un des rares en Afrique à avoir été fouillé et à avoir livré un si riche corpus d'ostraca (publiés en grande partie). Il

s'agit de comptes-rendus journaliers : nombre de malades, nombre d'hommes envoyés en mission, mentions de personnes venues pour livrer des marchandises et de la nourriture, etc. On y apprend, en somme, toute la vie du camp et les circulations alentour. Les hommes de la garnison étaient affectés à une activité de patrouille aux alentours de Bu Njem, notamment de surveillance de la circulation caravanière. On ne retrouve pas une telle richesse documentaire pour les autres *castra* africains, mais on peut supposer que les camps de *Gemellae* et *Castellum Dimmidi* en Numidie (en Algérie actuelle) avaient également pour mission de surveiller les populations gétules. J'emploie le terme de « surveillance » à dessein, pas celui de « contrôle », car on a pu penser que la mission de l'armée romaine était de contrôler les frontières. Là encore, il me semble que c'est une notion qui est très moderne. A-t-on des signes d'un contrôle établi à la frontière de l'Afrique, d'une politique générale de Rome de contrôle à ses frontières ? Non. Que l'on ait contrôlé ponctuellement, à des lieux précis, qui passait la frontière romaine, je n'en doute pas, notamment en période de tensions limitrophes. Or on a interprété le camp de Bu Njem comme un point de contrôle à la frontière et donc on l'a considéré comme une porte d'entrée dans l'empire. Mais en définitive, ce que l'on contrôlait à Bu Njem, ce sont les hommes qui passaient par la garnison, parce qu'on ne laisse pas entrer n'importe qui dans une garnison romaine. Il n'y a donc pas de politique générale de contrôle de la part de Rome à ses frontières, mais des restrictions ponctuelles en cas de tensions.

VC : Si l'on met en parallèle ces réflexions avec le tarif de Zaraï, ou encore celui de Coptos, ne peut-on pas supposer que c'est cela l'objectif de Rome : taxer le commerce et les échanges plutôt que contrôler la zone ? Est-ce que cela correspond à votre vision de la frontière romaine d'Afrique ?

SG : Effectivement, on surveille le commerce parce qu'il profite à Rome. À Zaraï, en Algérie actuelle, on n'est pas immédiatement sur une frontière, de fait les postes de douane romains ne sont pas systématiquement sur les frontières. Dans le tarif de Zaraï, on voit un certain nombre de marchandises, de fournitures, qui viennent de l'extérieur et sont taxées dans le cadre de la douane d'Afrique. Parmi elles, la rubrique des « étoffes étrangères » paraît énigmatique. J'ai émis l'hypothèse qu'il s'agissait d'étoffes véhiculées par des populations extérieures à l'empire, vivant au sud – peut-être des Garamantes – qui maîtrisaient les pistes du désert, au contraire de Rome. Ce fut en partie l'ambition des expéditions menées entre Auguste et Septime Sévère d'y remédier, mais cela n'aboutit jamais. D'un point de vue matérielle, les fouilles anglo-saxonnes et italiennes menées dans le désert libyque, au Fezzan, et qui ont livré notamment du matériel céramique, montrent l'ampleur des échanges entre les Garamantes et la province romaine.

GP : Vous envisagez donc la frontière africaine comme une interface à l'instar d'autres historiens des frontières romaines. Certains spécialistes du Mur d'Hadrien parlent même de *fluid frontier*. Pensez-vous que l'expression peut s'appliquer pour l'Afrique romaine ?

SG : Oui, complètement. Pour une raison pratique que j'évoquais plus tôt : Rome ne pouvait pas matériellement surveiller cette frontière. Et de fait, elle était poreuse donc fluide et perméable… Les traces de ces échanges sont ténues pour la partie occidentale du Sahara, mais beaucoup plus tangibles du côté oriental, comme on vient de le dire avec les Garamantes.

GP : Vous vous êtes questionnée sur le développement d'une « société de frontière » en Afrique, concept que l'on trouve plutôt employé pour parler des sociétés coloniales médiévales, modernes et contemporaines. En avez-vous décelé une en *Africa* ? Et de quel type de société s'agit-il ?

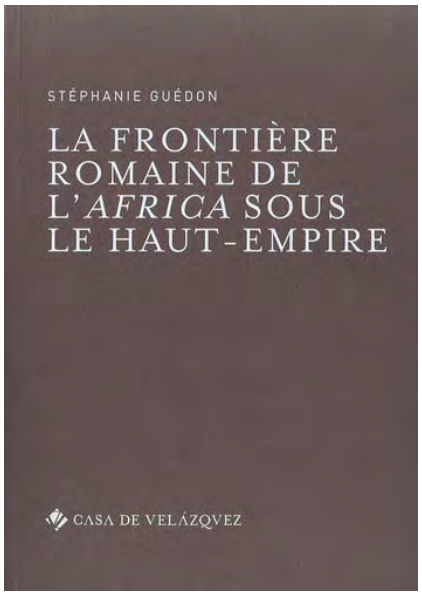
SG : On ne s'est effectivement pas beaucoup posé la question des « sociétés de frontière » pour l'Antiquité. On s'est focalisé sur les garnisons romaines, moins sur les civils et sur l'impact de la frontière sur la vie au quotidien de ces derniers. C'est de là qu'est partie ma démarche. On peut en déceler des conséquences particulières : des villes de garnison se développent, il se produit donc des interactions entre les populations civiles locales et les militaires qui arrivent aussi avec leurs familles. Cela crée une mixité sociale, mais c'est une idée qui n'a pas encore été beaucoup étudiée, faute de fouilles archéologiques récentes qui envisageraient cette question en particulier. Les villes de garnison étudiées pour l'Afrique l'ont été au moment de la colonisation française, lorsque l'intérêt des archéologues était borné à l'enceinte des camps. On a également mis de côté la culture matérielle locale pour mettre en exergue les inscriptions et les objets vus comme porteurs de la culture romaine. Vous voyez que l'intérêt pour les sociétés civiles est resté mineur. Le cas le mieux documenté, c'est encore une fois Bu Njem, où la ville a été fouillée de façon plus approfondie. De façon plus générale, vers la fin du Haut-Empire, on constate que Rome se décharge progressivement sur ces sociétés locales pour assurer la surveillance de la frontière, particulièrement dans la partie libyque, en Tripolitaine. Des chefs locaux

CC BY NC SA

acquièrent ainsi des titres de commandement militaire romains, comme une forme d'officialisation d'une fonction qu'ils occupent depuis un certain temps déjà.

VC : La perception des nomades et des migrants est souvent très négative dans les textes antiques : ce sont des envahisseurs, des agresseurs, ceux qui viennent piller. A-t-on ce type de dénominations dans les textes impériaux comme on peut l'avoir en Égypte ancienne, par exemple ?

SG : La question du nomadisme est l'un des gros problèmes historiographiques de l'Afrique ancienne. Pour l'Antiquité, on n'a pas de traces matérielles de nomadisme. La colonisation française a là encore fortement influencé l'historiographie. Chez la plupart des auteurs grecs et romains, les peuples du désert sont forcément nomades. L'image du nomade qu'ils véhiculent dans leurs écrits est négative, car pour eux c'est la cité qui fait la civilisation. Or, par essence, le nomade est celui qui ne connaît pas la cité. En revanche, les Anciens n'associent pas nomadisme et frontières en Afrique comme le fait l'historiographie contemporaine.



La frontière romaine de l'*Africa* sous le Haut-Empire
STÉPHANIE GUÉDON
Prix Serge Lancel 2020 de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
36 €
2018
ISBN 978-849-096-204-6
XVI-390 p.
17 x 24 cms.
Broché
Bibliothèque de la Casa de Velázquez 74

CC BY NC SA

Compte-rendu

Agut-Labordère D. et Redon B. (éd.), *Les vaisseaux du désert et des steppes*

Nicolas Morand

Docteur, Archéozoologie, Archéobotanique : Sociétés, Pratiques et Environnements (AASPE, UMR 7209), Muséum national d'Histoire naturelle, Sorbonne Université, CNRS

Agut-Labordère D. et Redon B. (éd.), *Les vaisseaux du désert et des steppes : les camélidés dans l'Antiquité (*Camelus dromedarius et Camelus bactrianus*), Lyon, MOM Éditions, 2020, 292 p., EAN (édition imprimée) : 978-2-3566-8067-9, EAN électronique : 978-2-3566-8176-8, DOI : 10.4000/books.momeditions.8457

CC BY NC SA

L'ouvrage *Les vaisseaux du désert et des steppes*[1] est le fruit de deux rencontres entre des historiens, des archéologues et des archéozoologues réunis autour d'une réflexion sur la place et les rôles des camélidés dans les sociétés anciennes des territoires désertiques et steppiques du Proche-Orient et de l'Asie centrale. L'objectif de D. AgutLabordère et de B. Redon, les organisateurs de ces échanges, était d'encourager un dialogue entre les spécialistes de différentes disciplines. Cette volonté a émané du constat que ces ruminants, à une ou deux bosses, sont à la fois attestés sur des sites archéologiques par la présence d'ossements, mentionnés dans les textes et représentés dans l'iconographie des peuples concernés. Le résultat est un recueil interdisciplinaire de seize articles richement illustrés, rédigés en français ou en anglais, où les discussions s'appuient sur une documentation éclectique composée de données archéozoologiques (trois contributions), papyrologiques (trois contributions), textuelles (trois contributions), épigraphiques (deux contributions) et iconographiques (une contribution). Deux articles utilisent l'ensemble des sources archéologiques et textuelles disponibles de deux régions : l'Asie centrale et le Proche-Orient. Enfin, deux contributions concernent l'élevage des chameaux de Bactriane à l'époque contemporaine.

Après une introduction générale exposant les enjeux de cette publication et une présentation synthétique des contributions, les articles concernant les chameaux (*Camelus bactrianus*) ouvrent le volume, suivis de ceux sur les dromadaires (*Camelus dromedarius*), selon une organisation chronologique allant du IVe millénaire av. J.C. aux premiers siècles de notre ère. Les contributions peuvent être regroupées en cinq ensembles sans que des catégories aient été définies au préalable par les directeurs de la publication.

Le premier ensemble compte quatre articles sur le chameau de Bactriane. Le bilan des connaissances archéozoologiques de R. Berthon, M. Mashkour, P. Burger et C. Çakirlar présente un état de la recherche en Asie centrale pour le IVe millénaire av. J.-C. Ils mettent en lumière la faible quantité d'ossements de chameau trouvés sur les sites archéologiques de la région limitant les recherches sur l'aire géographique exacte de sa domestication et l'étendue de sa diffusion. H.P. Francfort synthétise la documentation archéologique, datée entre les IIIe et IIe millénaires av. J.C., sur les chameaux en Asie centrale. L'auteur analyse leur place importante pour les populations eurasiatiques. C. Redard revient sur la nomination du chameau dans les langues iraniennes anciennes tandis que B. Lafont attire l'attention du lecteur sur la mention du chameau dans les sources textuelles du IIIe millénaire av. J.C., attestant sa présence « inattendue » à Sumer dans le sud de l'Irak. Les deux premiers articles proposent des synthèses alors que les deux autres abordent des points plus précis d'analyses lexicales et historiques.

1 Disponible en accès libre : https://books.openedition.org/momeditions/8457.

Le second ensemble débute par une présentation de la documentation épigraphique et iconographique disponible sur le dromadaire au Ier millénaire au Proche-Orient par L. Cousin qui détaille les usages du camélidé à partir des sources néo-assyriennes, babyloniennes et achéménides. Elle est suivie par le travail de M. Heide sur la mention de l'animal dans la bible hébraïque au IIe millénaire av. J.C. L'étude archéozoologique d'A. Prust et A. Hausleiter du site de l'oasis de Tayma, situé sur une route caravanière en Arabie, présente une analyse diachronique entre l'Âge du Bronze et la période islamique. La faible quantité d'ossements de dromadaire identifiés sur le site s'explique par le fait que ces animaux sont peu consommés par rapport aux caprinés et aux bovins ; leurs os ne se trouvent donc pas, ou peu, dans les dépotoirs alimentaires urbains.

L'ouvrage se poursuit avec les articles sur l'Égypte du Ier millénaire av. J.C. regroupant les études papyrologiques des *ostraca* démotiques menées par D. Agut-Labordère sur l'oasis de Kharga dans le désert occidental et celles de M.P. Chaufray et H. Cuvigny du site Bi'r Samut dans le désert oriental. La première étude s'intéresse à l'utilisation des dromadaires pour le labour dans les territoires désertiques, la seconde analyse la gestion des caravanes dans le désert et la troisième décrit les conditions d'élevage des dromadaires sur la route qui relie Edfou à Bérénice. Ces recherches sur les sources textuelles sont complétées par la synthèse archéozoologique d'une dizaine de sites dans le désert oriental proposée par M. Leguilloux. Elle revient sur l'utilisation des camélidés et des équidés sur les sites d'exploitation minière, les fortins militaires et les cités portuaires de la zone entre le IVe siècle av. et le Ier siècle ap. J.C. Enfin, G. Galliano analyse les productions de terre cuite d'époque romaine trouvées à Coptos et représentant des dromadaires.

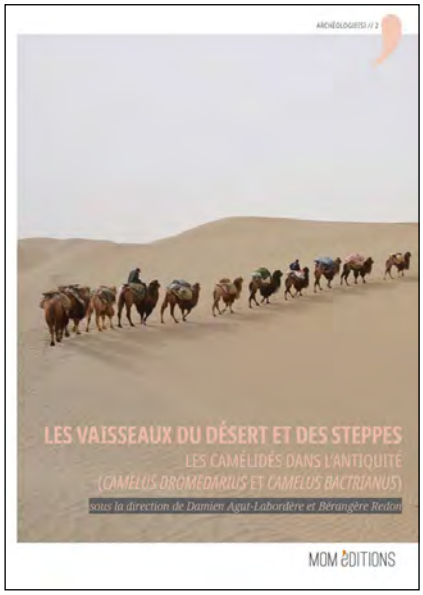
De l'autre côté de la mer Rouge, l'article de L. Nehmé présente les données épigraphiques et iconographiques sur les dromadaires chez les Nabatéens en présentant par thème leurs différents usages en contexte funéraire, religieux, domestique ou encore militaire. La partie archéologique de ce volume se conclut par une approche thématique complète de P.L. Gatier sur le chameau[2] de transport dans le Proche-Orient entre l'époque hellénistique et la fin de l'époque romaine. Il synthétise les informations sur les coûts du transport à dos de dromadaire, le harnachement utilisé, les usages de « ces transporteurs polyvalents » ou encore leur commerce dans la région. Il exploite également les sources « pré-contemporaine » sur les populations nomades et semi-nomades de la région afin de combler les lacunes de la documentation archéologique.

L'ouvrage se termine par deux contributions ouvrant sur l'histoire contemporaine : celle de B. Faye, zootechnicien, sur les populations de chameaux dans le monde depuis 1917 et une étude anthropologique de C. Marchina sur l'élevage du camélidé à deux bosses en Mongolie actuelle. Ces deux articles permettent d'aborder des aspects techniques des pratiques d'élevage que les sources archéologiques ne permettent pas d'appréhender.

Ces rencontres avaient pour ambition de décloisonner des disciplines qui travaillent sur les camélidés et de proposer une réflexion anthropozoologique, ainsi que cela est clairement explicité dans l'introduction du volume. Cet ensemble de publications réunit une somme impressionnante d'informations très variées et constitue une synthèse majeure sur les recherches camélines. Par ailleurs, sur l'ensemble de l'ouvrage, six contributions proposent une analyse synthétique pour une région ou une période donnée. Tous les articles s'interrogent sur les liens qui unissent ces animaux aux populations humaines nomades ou sédentaires en milieux steppiques ou désertiques. Comment ces animaux, locaux ou venus de l'étranger, étaient-ils nommés, représentés et utilisés par les populations anciennes ? Les analyses des différents spécialistes soulignent des relations souvent similaires. Les deux espèces ont de grandes capacités physiques, décrites par plusieurs auteurs avec précision, qui répondent aux besoins des populations anciennes pour de nombreux usages dans les champs ou sur les axes commerciaux malgré des contraintes d'élevage ; la reproduction lente et la mortalité juvénile étant les deux difficultés majeures. Plusieurs contributions s'intéressent par ailleurs aux statuts des chameliers qui élèvent et conduisent les troupeaux dans les déserts et les steppes.

Le thème principal de ces rencontres portait sur les usages des camélidés pour le transport des biens et des personnes à plus ou moins longue distance, mais cet ouvrage dépasse largement ce seul cadre. Les témoignages de la consommation de la viande de dromadaire et de chameau y sont par exemple discutés par l'étude des ossements tandis que l'exploitation du lait, de la laine et du cuir est également analysée grâce aux informations collectées dans les sources textuelles. La diversité des articles et les approches synthétiques proposées intéresseront de nombreux lecteurs. En outre, les listes bibliographiques de chaque contribution sont particulièrement utiles pour approfondir des aspects variés des relations qu'entretenaient les populations humaines avec les camélidés du continent eurasiatique. L'initiative, que les auteurs espèrent inspirante pour la suite des recherches camélines antiques, est une réussite et devrait être encouragée pour d'autres sujets au carrefour de différentes disciplines.

2 L'auteur justifie son choix d'utiliser le terme « chameau » pour désigner le camélidé à une bosse qui est nommé en français dromadaire.



Les vaisseaux du désert et des steppes. Les camélidés dans l'Antiquité (*Camelus dromedarius* et *Camelus bactrianus*)
DAMIEN AGUT-LABORDÈRE et
BÉRANGÈRE REDON (éd.)
50 €
2020
ISBN 978-2-35668-067-9
292 p.
Broché
MOM Éditions - Archéologie(s) 2

CC BY NC SA

Frontière·s
publications-prairial.fr/frontière-s

Revue d'Archéologie, Histoire & Histoire de l'art

La revue **Frontière·s** est un espace de réflexion épistémologique en Open Access pour les chercheurs dont les travaux portent sur les sociétés antiques et médiévales. Son objectif est de proposer à la communauté scientifique un support de publication rapide tout en garantissant la rigueur scientifique d'une revue à comité de lecture.

Dans les études menées sur les sociétés anciennes – Antiquité et Moyen Âge –, la notion de « frontière » est ainsi bien souvent restreinte au sens de limite étatique. Pourtant, la polysémie du mot permet d'envisager une multitude de réflexions portant sur les modalités de séparation, concrètes ou abstraites, naturelles ou construites.

C'est le sens de la revue **Frontière·s** : embrasser les différentes acceptions du mot « frontière », en tant que limite, non seulement géophysique, étatique ou politique, mais aussi sociale, culturelle, symbolique, linguistique, métaphysique, etc. En d'autres termes, les contributions pourront interroger tous les éléments qui créent des séparations entre les individus au sein des sociétés antiques et médiévales.

La finalité de la revue est d'appréhender la frontière comme objet transdisciplinaire et d'observer de quelle manière elle est abordée par des archéologues, historiens de l'art et historiens. Elle adopte le format de synthèses semestrielles, articulées autour de grandes problématiques.

N° 2 : Imaginer la frontière

Numéro dirigé par

Fabien Bièvre-Perrin (Centre Jean Bérard) et Vincent CHOLLIER (HiSoMA)

Contributions de

Eléonore MONTBEL (*Aix-Marseille Université, IRAA USR 3155*)

Giovanni POLIZZI (*Aix-Marseille Université, Centre Camille Jullian UMR 7299*) et Samuel ROMEO (*Università degli Studi di Palermo*)

Benjamin Eldon STEVENS (*Trinity University*)

Vanessa Rodrigues (*ITEM EA 3002*)

Frontière·s. *Revue d'archéologie, histoire et histoire de l'art* est soutenue par la Maison de l'Orient et de la Méditerranée (FR 3747) et hébergée par la pépinière de revues Prairial. Elle est librement consultable et téléchargeable à l'adresse https://publications-prairial.fr/frontiere-s.